

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

UNE TOUT AUTRE PAROLE  
AU CROISEMENT DES PENSÉES DE HEIDEGGER ET DE LÉVINAS  
VOLUME I

THÈSE  
PRÉSENTÉE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI  
comme exigence partielle  
du programme de Doctorat en Lettres

PAR

FRANÇOIS DESFOSSÉS

AVRIL 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI  
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

À Elzéard Bouffier

la pluie tombe le temps  
tout commence  
les chambres du soleil



## REMERCIEMENTS

L'achèvement d'études de 3<sup>e</sup> cycle exige des sacrifices difficiles à traverser sans l'amour de ses proches. Les amitiés de Daniel, de Jonathan et de Marie-Aude m'ont soutenu. La présence de ma mère, sa confiance et son service Thèse-Écoute ont favorisé ma réussite.

Je tiens aussi à reconnaître l'aide précieuse de tous ceux et celles qui ont, par de multiples petits services (écoute, dépannage informatique, conseils), contribué à mes travaux. Vous êtes trop nombreux pour que je vous nomme tous, mais je suis sûr que si vous lisez ces lignes, vous saurez que je parle de vous. Merci.

L'accueil de l'Université du Québec à Rimouski a été remarquable. Je pense à M<sup>me</sup> Frances Fortier, la directrice du programme, dont les interventions ont facilité mon parcours. Je dois aussi à M. André Gervais la découverte de Marcel Duchamp.

Je remercie les membres du jury : M. Jacques Paquin, M<sup>me</sup> Simone Plourde, M<sup>me</sup> Catherine Broué et mon directeur, M. Paul Chanel Malenfant. Un doctorant rêve d'être évalué par des experts. Les fines lectures de M. Paquin m'inspirent émulation et respect. M<sup>me</sup> Plourde possède une intime connaissance de la philosophie de Lévinas. M<sup>me</sup> Broué s'y connaît bien dans les récits d'exploration et de voyage. Finalement, j'aimerais témoigner de la direction attentive de M. Malenfant. Ses interventions justes et sa conviction à défendre sa conception de la poésie m'ont permis d'affirmer la mienne. Son accompagnement porte la marque d'un poète et d'un poéticien d'exception.

## AVANT-PROPOS

Nous proposons une manière d'aborder l'écriture poétique selon une approche prélangagière. La conception du temps qu'a présentée Emmanuel Lévinas, sa manière d'interroger le sens de l'existence et d'insister sur la réalité d'une relation *au-delà* de la phénoménologie, de même que les méditations de Martin Heidegger sur la question de l'être, de l'œuvre d'art et de la poésie, nous inspirent une compréhension plus profonde de la création poétique. Nous ne prétendons pas étudier l'ensemble de la pensée de Heidegger, d'autant plus que nous avons travaillé à partir de traductions françaises, ni l'originalité de la philosophie de Lévinas, mais nous tentons de découvrir grâce à eux les particularités d'une relation qui s'éloigne des catégories du sujet et de l'objet, du nom et de la chose. Nous quittons la perspective nominaliste d'une critique qui examine la poésie comme un objet, sans considération pour l'activité créatrice. Nous reconnaissons l'importance d'une épreuve du présent et de la transcendance à l'origine de l'écriture d'un poème qui passe, bien sûr, par un travail avec les mots.

un enfant de 7 ans joue avec la matière  
on le croit recouvert d'une peau de serpent

il aide l'eau  
à s'échapper des poches de la terre

elle lui parle du courant  
de sa main

amène-moi vers la mer  
le supplie-t-elle  
j'aimerais germer avec le sable

cette eau de pluie  
change l'aube en chemin

## RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse à la création poétique, soit l'acte de prendre la parole et de la déployer comme poème. Notre approche s'inspire de la philosophie. Nous étudions la pensée de Martin Heidegger au sujet de l'œuvre d'art, la mise en œuvre de la vérité, ainsi que le modèle de la décloison de l'étant. Nous essayons par le fait même de poser les bases théoriques d'une transcendance à l'origine de l'écriture poétique en nous inspirant également des conceptions d'Emmanuel Lévinas. Nous transposons à la poétique sa notion de temps véritable ainsi que les implications du mode d'être de la caresse qui s'applique selon nous à l'écriture touchante. Le poète dépasse la relation subjective et sa solitude pour être dans le temps : il rencontre l'autre en sa parole.

Une épreuve du présent caractérise le savoir-faire poétique. Le poète revient à la parole de l'être devant l'autre. Il s'écarte de l'objectivation, de l'intellectualisation et de la séparation conceptuelle entre l'intelligence et le sensible. Le mode d'être de la caresse permet d'entrevoir que le geste poétique répond de l'autre. Un poète, en relation avec un autre type de parole, va au-delà de celle-ci et de l'être. Il gagne un mode de relation où il ne peut plus pouvoir : saisi par un événement qu'il n'assume plus, il est, dirait-on, face à face avec l'avenir pur, sans contenu, qui le dépasse. Il répond ainsi de l'autre à partir d'une parole de l'être et devient l'objet d'une transformation créatrice du poème.

Nous découvrons le travail poétique le plus obscur : quand le poète, comme le pense Heidegger, prend en charge le différend, au moment où il est un autre et qu'il dépasse le paradigme de la relation sujet/objet. Une logique du cœur permet ainsi de réviser les différences entre le discours et la poésie, entre le dire et le dit, de mieux comprendre la nécessité de la présence de l'autre pour qu'émerge un poème, de mesurer la nature de la mort, de l'impuissance et de la souffrance, en plus de revoir la fonction et la référence de l'image en poésie et de prendre connaissance d'une aspiration sans fin, d'une attente sans terme et d'une écoute déterminant la qualité du poème.

Nous convoquons à notre réflexion philosophes, poéticiens et poètes. Nous découvrons avec eux qu'il n'existe pas de poème sans une exposition à la présence de l'autre. L'événement du poème consiste à manifester la transcendance d'une relation à cette présence. Notre discours théorique est aussi jalonné d'intercalaires où s'inscrit une pensée plus souple, ainsi que par de brefs fragments poétiques. Un recueil de poèmes coupe également la thèse en son milieu. Il rassemble des vers puisés au sein de la poésie contemporaine, les agence, les modifie parfois, et les relance au centre d'une expression tendue vers une tout autre parole. De plus, un recueil de poésie rassemble en fin de parcours certains fragments de poésie disséminés dans cette thèse. La poésie serait la relation créatrice de l'être-autre, dans la parole. Elle serait une parole ouverte, au sein de l'être, au-delà de soi, le lien de l'être au monde en sa profondeur même.

Mots clés : poésie, création littéraire, poétique, Heidegger, Lévinas, transcendance, temps et vérité.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	III
AVANT-PROPOS .....	IV
RÉSUMÉ .....	V
TABLE DES MATIÈRES .....	VI
LISTE DES TABLEAUX.....	IX
LISTE DES SCHÉMAS .....	X
INTRODUCTION : L'EXIGENCE DU SAVOIR.....	1
<i>Savoir reconnaître la poésie.....</i>	<i>9</i>
<i>Tentative de définition .....</i>	<i>13</i>
<i>Le savoir poétique .....</i>	<i>15</i>
<i>Le problème de la création poétique .....</i>	<i>20</i>
<i>La nécessité de l'autre .....</i>	<i>24</i>
<i>Le problème du matériau poétique.....</i>	<i>26</i>
<i>La nécessité d'un changement de la perception.....</i>	<i>27</i>
<i>La poésie : un autre genre de langage.....</i>	<i>33</i>
<i>Un premier pas poétique .....</i>	<i>38</i>
<i>Une démarche d'écriture inversée .....</i>	<i>39</i>
<i>Une finalité explorée.....</i>	<i>55</i>
PARTIE 1 : LA DIMENSION TRANSCENDANTE .....	58
CHAPITRE 1 : METTRE EN ŒUVRE LA VÉRITÉ .....	61
1.1 <i>La vérité poétique.....</i>	<i>63</i>
1.2 <i>Logique du dépassement.....</i>	<i>64</i>
1.3 <i>L'avènement de la vérité .....</i>	<i>69</i>
1.4 <i>La vérité de l'être .....</i>	<i>73</i>
1.5 <i>L'œuvre n'est pas une chose.....</i>	<i>79</i>
1.6 <i>L'œuvre est plus qu'un produit.....</i>	<i>83</i>
1.7 <i>La fonction de l'œuvre d'art .....</i>	<i>88</i>
1.8 <i>Le mouvement d'émergence de la vérité.....</i>	<i>91</i>
1.9 <i>L'étonnement de l'œuvre .....</i>	<i>96</i>
1.10 <i>L'ouverture et la déclosion .....</i>	<i>99</i>
1.11 <i>Le savoir-faire poétique.....</i>	<i>103</i>
1.12 <i>Matériau et visée poétique .....</i>	<i>105</i>
1.13 <i>Le combat entre le monde et la terre.....</i>	<i>108</i>
1.14 <i>L'installation du faire-venir .....</i>	<i>112</i>
1.15 <i>La vérité du traitement poétique .....</i>	<i>115</i>
1.16 <i>L'écriture poétique est le trait de la nomination première .....</i>	<i>122</i>
1.17 <i>La poésie et le discours.....</i>	<i>126</i>
1.18 <i>L'image nue.....</i>	<i>131</i>
1.19 <i>La pratique de l'ailleurs .....</i>	<i>139</i>

CHAPITRE 2 : LE TEMPS VÉRITABLE.....	140
2.1 La problématique du temps .....	142
2.2 Le temps véritable .....	143
2.3 La solitude de l'être .....	145
2.4 L'autre mystère .....	148
2.5 Prisonnier du présent .....	151
2.6 L'existence anonyme.....	153
2.7 L'emprisonnement du sujet dans le souci de soi .....	157
2.8 Les éloignements de la connaissance et du monde .....	161
2.9 Le temps est une zone de rencontre .....	167
2.10 Faire une autre parole .....	169
2.11 La transcendance et l'écriture poétique.....	171
2.12 Le temps du poème.....	173
2.13 Se préparer à la rencontre .....	175
2.14 Parvenir à la crispation de la solitude par la souffrance.....	179
2.15 Parvenir à une relation à la mort .....	183
2.16 Impouvoir et structure de la transcendance.....	187
2.17 L'aspiration et l'attente.....	191
2.18 La relation à l'autre est l'axe formateur du poème .....	193
2.19 Mon errance est reine.....	196
2.20 L'illimité effraie .....	200
2.21 Recommencer à exister dans les mots.....	201
2.22 Le puits de la perte .....	203
2.23 L'expérience du temps.....	208
2.24 Ma rencontre possible.....	210
 PARTIE 2 : L'ÉPREUVE DU PRÉSENT.....	 212
CHAPITRE 3 : RETOUR AU CHANT DE L'EXISTENCE .....	215
3.1 La détresse poétique .....	218
3.2 Risquer son être .....	224
3.3 La menace de l'objectivation.....	230
3.4 Retournement de la conscience .....	233
3.5 Consentir à la perception pure de la mort.....	235
3.6 Consentir à être touché.....	238
3.7 Choisir la figure .....	240
3.8 L'être retourné dans la poésie .....	243
3.9 Jardiner dans cette relation plus ample avec les choses .....	247
3.10 Mon travail dans la transcendance.....	258
3.11 Le dire poétique .....	267
3.12 Le chant de l'existence .....	274
 TABLE DES MATIÈRES .....	 285
DES VOIX ME RAPPELLENT .....	288
CHAPITRE 4 : L'ÉCRITURE CARESSANTE.....	323
4.1 Explorer un autre langage.....	326
4.2 Le mode d'être de la caresse.....	329
4.3 La caresse est un jeu.....	339
4.4 La caresse est une forme de réponse.....	346
4.5 Le travail des pleurants.....	349
4.6 Toucher à la blessure ouverte .....	356
4.7 La relation amoureuse .....	359
4.8 Passer au-delà du touchant .....	364
4.9 Glissements.....	368
4.10 Le poème est à venir .....	373
4.11 Diachronie et attente.....	378

## PARTIE 3 : LE TRAVAIL POÉTIQUE .....383

CHAPITRE 5 : PRENDRE EN CHARGE LE DIFFÉREND .....	385
5.1 Le jeu de l'éveil .....	388
5.2 La poésie fait signe .....	391
5.3 Le signe est le lieu .....	396
5.4 L'entretien du dialogue .....	399
5.5 Le don du renoncement .....	406
5.6 Immédiation de la sensibilité .....	413
5.7 Le temps de la poésie .....	420
5.8 L'image dévoile .....	427
5.9 Séjour à la frontière .....	435
5.10 Dire c'est aussi écouter .....	445
5.11 Une mise à distance .....	446
5.12 Dévoiler la tendresse en secret .....	450
5.13 Mesure d'une poésie de l'être .....	454
5.14 Le retrait .....	462
5.15 La réserve .....	468
5.16 Lui-même : un autre .....	470

CHAPITRE 6 : TON NOM EST MA LUMIÈRE .....	475
---	-----

## CONCLUSION : LE POINT D'ÉMERGENCE .....545

<i>L'appel d'une parole infinie</i> .....	553
<i>La séparation assumée</i> .....	557
<i>Ce point de médiation</i> .....	558
<i>Un différend assumé</i> .....	560
<i>La référence de l'image poétique</i> .....	560
<i>Une expression totale</i> .....	562
<i>Un soi océanique</i> .....	563
<i>Penser l'acte d'œuvrer</i> .....	565
<i>Une attente sans attendu</i> .....	571
<i>Une écoute sans terme</i> .....	573
<i>Un autre pont, un autre poème</i> .....	574

## BIBLIOGRAPHIE ..... 577

<i>Œuvres de Martin Heidegger et d'Emmanuel Lévinas</i> .....	577
<i>Recueils de poésie</i> .....	578
<i>Anthologies de poésie et ouvrages généraux</i> .....	590
<i>Théorie : réflexions de philosophie et réflexions de poétique</i> .....	591

## ANNEXE 1 : LISTE DES INTERCALAIRES ..... 601

## LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1.1 : LA VÉRITÉ ET LE VRAI .....	76
TABLEAU 1.2 : POÉSIE ET RAISON .....	78
TABLEAU 1.3 : LA CHOSE, LE PRODUIT ET L'ŒUVRE D'ART.....	89
TABLEAU 1.4 : LES MODES ET LEURS CARACTÉRISTIQUES.....	90
TABLEAU 1.5 : L'ÉQUILIBRE ENTRE LE MONDE ET LA TERRE .....	109
TABLEAU 1.6 : DEUX SORTES D'IMAGES.....	131
TABLEAU 1.7 : LE TRAVAIL DU POÈTE ET DE L'ÉCRIVANT.....	136
TABLEAU 2.1 : TEMPS DE L'OBJECTIVATION ET DE L'ŒUVRE .....	204
TABLEAU 2.2 : LA RELATION DU SUJET ET CELLE DE L'ÊTRE.....	205
TABLEAU 3.1 : DEUX SORTES DE DIRE.....	267
TABLEAU 4.1 : EXPRESSION POÉTIQUE ET PENSÉE IDÉOLOGIQUE	363
TABLEAU 4.2 : QUELQUES ÉTAPES DU GLISSEMENT POÉTIQUE ...	369

## LISTE DES SCHÉMAS

SCHÉMA 1.1 : LA DÉCLOSION.....	92
SCHÉMA 2.1 : LE TEMPS .....	207
SCHÉMA 3.1 : RETOURNEMENT DE LA CONSCIENCE .....	279
SCHÉMA 4.1 : L'ÉCRITURE CARESSANTE.....	380
SCHÉMA 5.1 : LE DÉVOILEMENT DU SECRET.....	452



## INTRODUCTION : L'EXIGENCE DU SAVOIR

Car j'installe par la science  
L'hymne des cœurs spirituels  
En l'œuvre de ma patience  
Atlas, herbiers et rituels<sup>1</sup>

Stéphane Mallarmé

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, « Prose » dans *Poésies*, p. 68.

On crée — des théories et des poèmes — en direction de la poésie; et nous disons avec Jacques Brault : « La poésie sert à désigner la région où tend notre voyage<sup>2</sup>. » Cette thèse commence avec l'espoir d'établir une théorie plus juste de la lecture, une théorie de la création qui, sans renier la raison, vise un jugement qui la dépasse :

Faire, écrit Mikel Dufrenne, c'est toujours défaire et refaire, et d'abord juger : le poète, à mesure qu'il compose, est son premier lecteur et il fraye la voix aux autres ; aussi la théorie de l'état poétique est-elle toujours une théorie de la lecture quand elle est une théorie de la création<sup>3</sup>.

Notre lecture de créateur est une perception qui peut juger, au-delà de la représentation, le sens d'une expérience totale. Dans une vision accueillante, le poète choisit l'expression poétique la plus reliée à une réalité profonde. En cela, notre proposition initiale ressemble à celle de René Lapierre : « Dans le voir de la théorie [la nôtre], ce que discerne la contemplation, c'est le chemin de l'être<sup>4</sup>. » Le poète apprend à discerner la vue nouvelle, sa relation de l'être au monde. Comment le faire aujourd'hui dans la langue? Depuis les recherches de Stéphane Mallarmé et l'apparition de l'art conceptuel avec Marcel Duchamp, comme l'écrit Michel Deguy : « Tout s'est aggravé. La poésie est devenue problématique à elle-même plus qu'elle ne l'a peut-être jamais été<sup>5</sup> [...] ». La poésie vit cette crise : un affolement, une rébellion. On voit naître, par contraste, un néolyrisme en France qui cherche à échapper à l'exigence d'une réflexion impérieuse. Jean-Marie Gleize écrit :

---

<sup>2</sup> Jacques Brault, *Ô saisons, Ô châteaux*, p. 91.

<sup>3</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, p. 98.

<sup>4</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 112.

<sup>5</sup> Michel Deguy, cité par Jean-Michel Maulpoix dans *Adieux au poème*, p. 43.

« La poésie » n'existe pas, n'existe plus, ce qui ne signifie pas, bien sûr, le tarissement de la pratique poétique, mais simplement que la poésie vit son état de crise, sans doute *de* son état de crise, un état critique et autocritique permanent qui est certainement sa seule définition possible aujourd'hui, qu'on s'en réjouisse et qu'on la veuille porter à son maximum d'intensité dévastatrice<sup>6</sup> [...].

Est-ce juste? N'existe-t-il pas une autre définition du faire, laquelle s'éloigne d'une tentative de destruction ou d'épuisement du Logos? Est-ce nécessaire d'opérer cette violence, philosophique ou esthétique, suivant l'exemple du poète Denis Roche ou celui du philosophe Jacques Derrida? Sans acquiescer, nous pensons qu'il existe une réalité plus profonde. La présence de l'être devant l'autre, dans le temps véritable, constitue pour nous le lien porteur et créateur du poème. Percevoir la poésie en état de crise n'est pas une fausse affirmation : elle est seulement partielle, puisque la crise ne dure qu'un moment. Nous le découvrirons. La poésie est ailleurs; le temps de la poésie, celui de la relation de l'être devant l'autre, une plongée dans le vertical :

Habiter la parole, écrit Jacques Sojcher — il s'agit d'une limite inatteignable — c'est avoir quitté l'espace et le temps usuels pour un chemin qui ne mène nulle part (car quitter un lieu pour un autre, aujourd'hui pour demain, c'est toujours se mouvoir à l'intérieur d'une dimension et d'une diachronie homogènes). Le temps, le lieu de l'origine est exil, c'est-à-dire absence de référence, altérité — mais une altérité qui fait pressentir notre juste visage. D'où l'impression alors d'une naissance, d'un véritable commencement, qui n'est en réalité que le début d'un mouvement abyssal [nous soulignons] qui, toujours plus profondément et plus loin, entraîne le poète vers l'originelle unité<sup>7</sup>.

Ce mouvement « abyssal » peut-il être mieux compris, de sorte qu'on ne s'étonne plus de l'absence de fin du poétique, de repos, hors de cette renaissance perpétuelle de l'être au monde par la relation infinie de la parole redécouverte ? Le

---

<sup>6</sup> Jean-Marie Gleize, *A noir*, p. 102.

<sup>7</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 104.

philosophe Emmanuel Lévinas éclaire cette manière d'être qui nous rapproche du lieu de l'originelle unité avec une nouvelle conception du temps qui n'existe pas sans l'autre. Par ailleurs, cette position critique de la poésie, dont Jean-Marie Gleize est le héraut provisoire, a le mérite de nous forcer à clarifier notre approche. Quand nous parlons de poésie, nous nous questionnons sur cette activité créatrice, lucide, tragique même, tout en étant ludique, en son extrémité sensible, et nous évitons d'occulter l'événement poétique lui-même : son avènement ; le poète dépasse selon nous l'état de crise apparent du réel, de son lien au réel, grâce à une relation qui transforme. Il donne la parole à la vérité de l'être sans connaître, au départ, la forme de celle-ci. Nous souscrivons à ce point de vue de Claude Louis-Combet :

On postule, pour commencer, que le texte cherche à exprimer une certaine vérité qui concerne l'être même du scripteur — faute de quoi écrire serait pur divertissement ou encore simple affaire d'utilité pratique. On suppose en outre que, dans l'instant d'écriture, le scripteur se tient dans le plus grand recueillement possible, à l'écoute d'une parole en lui-même dont il pressent et appelle la venue mais dont il ne sait pas encore ce qu'elle sera si ce n'est, lorsqu'elle sera, qu'elle sera issue d'une part de son être qui ne peut venir au jour que par le texte. En fait, on tient pour acquis que l'entreprise d'écriture consiste essentiellement dans un mode de rapport à soi tel qu'une instance du moi se penche, pour l'accueillir, sur une autre instance du moi, laquelle s'ouvre en mots et en paroles, laissant ainsi filtrer dans la lumière de l'intelligible, son noyau de secret, l'ombre natale dont elle ne se déprend jamais<sup>8</sup>.

Cette position fonde notre pratique de la création littéraire. D'ailleurs, chaque poème dispersé dans cette thèse a été composé en ce sens : vers un inconnu à venir dans la langue. Par le geste d'écrire, une relation s'installe de soi à soi-même plus grand. Comme l'écrit Louis-Combet, ce geste laisse au sein même de l'intelligible un centre natal que nous associons à l'être ainsi qu'à l'émergence de la

---

<sup>8</sup> Claude Louis-Combet, *Le péché d'écriture*, p. 79.

vérité. Sans cette réalité de l'être, la poésie ne porterait pas cette profondeur humaine qui nous étonne toujours dans les grandes œuvres. Même si certains expérimentateurs, comme Denis Roche, prétendent que « la poésie est inadmissible<sup>9</sup> », nous ne voulons pas abdiquer devant la langue et la suprématie des images et des signes, en prenant le parti pris d'une prose superficielle objectivante qui prive la poésie de son sens ou qui, par un jeu strictement formel, se coupe de cette dimension : être en lien avec une autre voix, à naître.

La poésie ne s'arrête pas aux mots, ni à sa pensée même, qu'elle devance toujours. Elle commence avec eux, même si l'expérience à laquelle elle permet d'accéder les dépasse. Pierre Ouellet est formel : « La poésie ne se satisfait pas de son sens<sup>10</sup>. » Elle ne vise pas le sens tel qu'on a l'habitude de l'entendre (tel surtout qu'on ne l'entend plus), mais l'ouverture et l'origine du sens : l'émergence du réel. Novalis l'affirme à sa manière quand il découvre le lien consubstantiel entre la poésie et le monde : « La poésie est le réel absolu. Ceci est le noyau de ma philosophie. Plus une chose est poétique, plus elle est réelle<sup>11</sup>. » Ce réalisme est un empirisme pour le moins réfractaire à une partie de la pensée occidentale. Celle-ci ne semble pas accepter que la réalité de l'être précède l'activité poétique ou pire : que l'activité poétique soit essentielle à la présence de l'être. Ce lien, d'autres chercheurs, à l'exception de l'ontologue, le reconnaissent. Donald Woods Winnicott, par exemple, parle de l'importance du stade du je suis « [...] en raison, dit-il, du besoin qu'a l'individu d'atteindre l'être (*being*) avant le faire (*doing*). Le " je suis " doit précéder le " je fais ", sinon le " je fais " n'a aucun sens pour

---

<sup>9</sup> C'est le titre d'un de ses recueils.

<sup>10</sup> Pierre Ouellet, *Le premier venu*, p. 92.

<sup>11</sup> Novalis, *Fragments*, p. 268.

l'individu<sup>12</sup>. » Pourtant, le poète n'atteint l'être que dans le faire de la langue — le creuset de son existence. Il existerait tout à la fois une stérilité à créer sans lien avec l'être et une impossibilité d'être profondément sans œuvre. Dans le premier cas, on risque de tomber dans la recette, dans le pastiche (de soi-même ou d'un autre) ou dans l'imitation de modèles dépourvus d'actualisation véritable. Dans le second cas, le manque d'existence confine l'être à l'oubli et à la vie absente. Le poète, disons plutôt le poète que je suis, que d'autres peuvent être, doit créer pour être en relation véritable avec la totalité de l'existence.

Selon nous, le *poiein* concerne l'être lui-même : lié à l'autre, pas strictement raisonnant ni raisonné. On le pense relancé au contact de l'autre, au sens où la réalité de l'autre éveille l'être, la possibilité d'être. C'est pourquoi nous choisissons la préexistence de l'être au monde avant la langue et la raison, bien que nous ayons besoin de l'un et de l'autre pour écrire et décider de garder les expressions qui font le poème, ces fragments de langue jugés poétiques. Par conséquent, le poète demeure relié à l'inédit qu'il cherche à mettre en œuvre avec les mots :

Cela signifie, écrit Jean-Claude Renard, que la poésie ne naît pas d'abord d'une théorie de ce qu'elle peut être ou non (ni d'une réduction du langage à ce qui nierait le langage), mais de l'obsession d'être une parole capable de commencer à dire ce qui ne peut être dit<sup>13</sup>.

Nous précisons : ce qui ne peut être dit, soit l'être, la vérité de l'être, et le visage concret de l'autre. Nous essayons toutefois dans cette thèse de rejoindre et d'étudier le lieu du dire de l'être encore, indicible, en relation avec autrui. D'où la convocation et l'étude des pensées de Martin Heidegger et d'Emmanuel Lévinas. Le poème se crée dans cet esprit et dans ce lieu critique, celui de la relation entre

---

<sup>12</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 234.

<sup>13</sup> Jean-Claude Renard, *Notes sur la poésie*, p. 65.

l'être et l'autre dans le langage, parce que le poète reste en lien avec ce lieu de l'œuvre, en amont du discours<sup>14</sup>, de la langue instituée, déjà codifiée et connue.

Le poète passe par l'écriture du poème à un entendement second. Le surréalisme, entre autres pratiques, encourageait une réévaluation de notre lien au monde :

Breton recommande fortement, écrit Fernande Saint-Martin, de réviser les notions de temps et d'espace, de rejeter la géométrie euclidienne, afin de dépayser systématiquement les objets et les sensations et de leur transmettre une certaine faculté de métamorphose et de migration<sup>15</sup>.

Nous verrons comment la transformation de l'être devant l'autre, le dépassement du sujet, permet d'accéder à un nouvel espace et au temps véritable du poème, tel que nous le développerons plus en détail au chapitre 2.

Comment un poète parvient-il à une harmonie du langage au service d'une source inconnue, voire inconnaissable? Le poète semble tisser certains rapports de mesure, découpe une sorte de réalité figurable. C'est à ce commencement du possible par la main que revient sa responsabilité de tout recommencer : de revoir et de relancer le sens vers ce qui le relance, de revenir à la dimension de son être,

---

<sup>14</sup> Peut-être faut-il mentionner immédiatement que la notion de discours se rapporte davantage selon nous à la présentation d'une opinion ou d'un point de vue et qu'elle implique presque inévitablement une rhétorique peu poétique. Discourir rappelle sans cesse l'image du tribun et du politique. Il y a absence de lien à la totalité dans le discours, car il est, presque toujours, orienté vers une action spécifique. En quoi on peut le distinguer de la poésie qui serait, en un sens opposé, un discours atténué ou, plutôt, court-circuité, parce que la poésie n'énonce pas vraiment un point de vue sur une chose pour agir sur elle, mais rassemble des points de lecture à partir d'une relation avec les choses telles qu'elles existent. Il est sans doute réducteur d'affirmer que la poésie s'arrête où le discours commence et qu'elle commence où le discours s'arrête, soit à ce point où il devient inutile de dire quoi que ce soit de l'existence et où l'action doit être non pas active sur le monde, mais réceptive au monde, éveil et attention à l'action du monde sur l'être. Il faut être conscient, surtout étant poète, d'une sorte de fatuité de tout dit, du discours, s'il ne tente pas de laisser être aussi un dire, une réalité plus grande que ce qu'il dit.

<sup>15</sup> Fernande Saint-Martin, *La littérature et le non-verbal*, p. 118.



de son corps proche des choses, et de ce qui n'est pas lui, tout autre que lui, et ce, dans la parole. Nous le faisons dans cette thèse, à chaque fois, dans la possibilité du poème, à chaque ouverture du dire à une parole plus étendue et plus ouverte, à la fois à ce qui est, qui sourd, de l'être, et ce qui est devant, l'autre, le monde. La pratique de la poésie, plus certainement le geste d'écriture, exige de savoir faire renaître ce possible, de le concrétiser : « *Une réflexion sur l'expérience poétique*, dit Isabelle Miron, *pose d'emblée l'idée d'une démarche scripturale de recommencement*<sup>16</sup>. » Certes, mais par où recommencer? À qui donner la parole? Comment faire un poème qui accède à cette dimension?

### Savoir reconnaître la poésie

Ne faut-il pas savoir, avant tout, ce qu'est la poésie pour l'écrire? Le poème en dépend, comme le pense Henri Meschonnic : « [...] le poème sera ce qu'est son rapport à la poésie<sup>17</sup>. » Il y a plus, ajoute-t-il : « Le poème commence quand il y a une pensée poétique et une pensée poétique est une pensée qui réinvente la poésie<sup>18</sup>. » Cette thèse en fait en quelque sorte la démonstration, puisqu'elle inclut poésie et pensée poétique, l'une n'allant pas sans l'autre, les deux cheminant ensemble, en parallèle, sans que la pensée brute, l'intellection totale, ne s'insère dans le poème, beaucoup moins discourant. Toutefois, notre pensée poétique, du poétique, complexe à expliquer, puisqu'elle se trame au croisement des réalités de l'être et de l'autre, oriente notre prise de parole et chacun des essais de poème, des essaimages poétiques, abandonnés à leur travail et à leur expressivité, tout au long des chapitres. La poésie de cette thèse n'explique pourtant pas chaque fois l'exact

---

<sup>16</sup> Isabelle Miron, « Le geste de la forme » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 115.

<sup>17</sup> Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, p. 33.

<sup>18</sup> *Ibid.*

point théorique où elle se trouve, entre deux paragraphes, même si parfois elle peut servir d'exemple ou même d'illustration au propos. Plus profondément, elle rappelle incessamment et marque, de cet espace pris, que notre pensée poétique vise à créer de la poésie.

Peut-on mieux connaître la pensée poétique, du moins la pensée d'une poétique possible? Il semble qu'il soit difficile mais essentiel d'en parler. Novalis écrit : « Il est déjà fort difficile de décider si quelque chose est, ou n'est pas de la poésie, — et pourtant c'est la seule décision possible<sup>19</sup>. » En effet, quand j'écris un poème, je choisis ou non de conserver une expression, un mot, que je juge poétique. Sur quoi me basé-je, si ce n'est sur mon idée de la poésie, sur ce qu'elle doit être? Je dois savoir ce que je fais, même si j'ignore tout ce que dit la parole que je fais être. Comment puis-je rassembler une parole créatrice si j'ignore à quoi ressemble ce que je cherche réellement? Le parcours de cette thèse permet de découvrir et d'expliquer cette poésie que je cherche à écrire.

Certes, il y a de la folie, voire de la prétention, à vouloir aborder la poésie, réputée indicible, sous l'angle d'une relation de l'être devant l'autre, mais il ne faut pas le cacher : une démarche d'écriture peut viser cet impalpable derrière les mots, une réalité qui, invisible, n'en tresse pas moins son champ de force et sa loi. Comment établir cette relation à l'invisible et comment réussit-on, plus ou moins bien, à le laisser être et à le faire entendre? C'est ce que notre thèse essaie doublement de faire, soit écrire à partir de cette relation et de mieux la comprendre, l'expliquer. Premièrement, en mettant à découvert dans les deux premiers chapitres une dimension transcendante, soit la décloison de l'étant, de

---

<sup>19</sup> Novalis, cité par Michèle Aquien dans *L'autre versant du langage*, p. 272.

Heidegger, et le temps véritable, de Lévinas. Puis, fort d'un savoir de l'épreuve, nous mesurons les difficultés de mettre en œuvre cette relation à cause, entre autres, de l'objectivation, d'une logique sujet-objet, selon la pensée d'Heidegger, et nous présentons le modèle d'écriture caressante que nous inspire la lecture de Lévinas. Ce modèle explique un mouvement d'écriture qui ne possède pas l'autre en parole, mais le laisse être en son mystère, en plus de rendre compte de la nécessité de la solitude, de la souffrance et de la mort pour écrire un poème, sans que le poème lui-même ne doive, bien entendu, porter lui-même un contenu morbide ou douloureux. Finalement, nous découvrons le cœur d'un différend porté au sein de l'être par le poète, la relation de l'être à l'autre, qu'il déploie comme telle, ce qui constitue une sorte de croisement d'où le poète parle.

Les poètes ne croient pas tous à cette possibilité d'expliquer la poésie : « Parler de la poésie, écrit Nora Iuga, est presque aussi aberrant que vouloir charrier la lumière avec une louche<sup>20</sup>. » Mais si c'était possible... Si l'on pouvait penser cette action et la concrétiser, si transporter de la lumière avec ses mains, la transposer sur une page, ne posait aucun problème, ne voudrait-on pas savoir comment le faire sur demande simplement pour s'émerveiller du miroitement de ce jeu de lumière? Doit-on cesser de nous questionner sur un phénomène, et surtout arrêter de désirer le comprendre sous prétexte que certains sceptiques, habiles manieurs de la langue, affirment que ce n'est pas possible?

---

<sup>20</sup> Nora Iuga, « La propreté s'est salie » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 186. À l'approche du centenaire de la naissance de Paul Éluard, Bernard Noël a rassemblé des textes de réflexion sur l'écriture poétique à la demande de la ville de Saint-Denis. Plus de cent poètes contemporains ont accepté l'invitation, dont Paul-Marie Lapointe, Jacques Brault, Valerio Magrelli, André du Bouchet, Michel Deguy, Eugène Guillevic, Jean-Michel Maulpoix, Salah Stétié et José Angel Valente.

Il est admirable, en somme, écrit Julien Gracq, qu'on ait pu dire et écrire tant de choses ingénieuses, profondes, belles, et même quelque chose de plus : indubitablement *justes*, au sujet d'un phénomène dont on ne peut cerner les causes — sans d'ailleurs être capable en quoi que ce soit de s'entendre sur les effets<sup>21</sup>.

Nonobstant ce point de vue provenant d'un écrivain profond qui a pensé l'écriture<sup>22</sup>, est-il vrai qu'on ne peut cerner les causes et les effets de la poésie? De manière simple, non. Surtout si, selon nous, c'est à une racine existentielle que se développe la fleur du poème. Mais il suffit d'en appeler à certains poètes, comme Louise Dupré, pour pressentir une cause : le désir de poésie semble provenir d'une absence d'existence en dehors d'une conscience éveillée du réel. Cette poète souligne ce point fondamental : « La poésie vient autant du besoin de nous rendre le monde absolument présent que de nous réinventer une présence au monde<sup>23</sup>. » Habituellement, nous quittons trop souvent le monde dans son essence, non comme mondanité, et nous manquons d'attention et de présence à l'être-là. Nous sommes, dirons-nous, trop souvent seuls pour être dans le monde, ou en souffrance, ou en absence. La poésie existe de ce besoin d'être à nouveau devant ce qui est là et devant tout ce qui est là.

---

<sup>21</sup> Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, p. 183.

<sup>22</sup> Il est l'auteur d'une prose poétique de très grande qualité. Je pense à *Liberté grande*.

<sup>23</sup> Louise Dupré, « *Cela, oui, le poème* » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 100.

### Tentative de définition

À l'échelle de la composition, du choix d'un vers ou d'un mot, qu'est-ce que la poésie? Il faut d'abord voir que, globalement, il est difficile de la définir<sup>24</sup>. Hegel déjà, qui ne l'a pas moins tenté, prévient le chercheur :

Tous ceux qui ont écrit sur la poésie ont éprouvé une certaine répugnance à donner une définition de celle-ci ou à décrire ce qui est poétique. Et, en fait, lorsqu'on se met à parler de la poésie comme d'un art, sans avoir examiné au préalable quels sont les contenus et les modes de présentation de l'art en général, il est très difficile de savoir où il convient de chercher la nature propre du poétique<sup>25</sup>.

L'observation est juste. Nous devons étudier dans un premier temps, au chapitre 1, l'art en général avec les réflexions de Heidegger sur l'origine de l'œuvre d'art en gardant en tête le contexte de l'art contemporain; nous approcherons ainsi une lecture du poétique.

Dès maintenant, ouvrons un peu le champ de cette question. La poésie semble être une expérience particulière du réel. Elle découvre la naissance des choses, reliées pour certains à la Nature. Nous pourrions cosigner cette idée de Mikel Dufrenne :

[...] la poésie ne définit une certaine expérience que parce qu'elle désigne l'objet de cette expérience. Or cet objet, c'est la Nature même en tant

---

<sup>24</sup> Pourtant, Roland Bourneuf semble avoir assez bien compris l'état poétique quand il la décrit comme : « [...] une capacité de percevoir des rapports que nous sommes *habitués* à ne pas voir et qui, pour le poète, paraissent relever de l'évidence. [...] une extension des limites de la perception. Et au-delà, une capacité de mise en résonance intérieure, quelque chose comme une "vibrilité" accrue, à partir de laquelle tous les phénomènes perçus se mettent en ordre, acquièrent un sens et une nécessité, ou y tendent. » Le cœur de la poésie est même pour lui « l'expérience de la transcendance ». Pourrait-on mieux le dire? Notre thèse le laisse-t-elle bien entendre? « Les poètes intercesseurs » dans *Pierres de touche*, p. 224 et 225.

<sup>25</sup> Friedrich Hegel, *La poésie*, p. 27.

qu'elle se signifie dans l'apparaître. Poétique désigne l'expressivité des images où s'exprime le *poiein* de la Nature<sup>26</sup>.

L'essence de la poésie serait le phénomène de l'apparaître lui-même. Pourtant, la Nature n'a-t-elle pas besoin d'un être humain comme médiateur pour s'exprimer dans le poème? Il manque donc à cette définition le lien du poète à la Nature. Si la poésie indique l'objet d'une expérience d'apparaître, elle est découverte par quelqu'un.

Complexe, la pensée poétique pose aussi d'autres problèmes qu'il faut aborder ensemble si nous souhaitons découvrir un savoir éclairant. Comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty : « Il n'y a pas de problèmes dominants et de problèmes subordonnés : tous les problèmes sont concentriques<sup>27</sup>. » Dans ces conditions, il est nécessaire d'opérer une coupe franche et de plonger au cœur du problème de la création poétique en formulant clairement les difficultés de cette pratique. Il faut distinguer l'originalité de la poésie et la situer entre l'étonnement philosophique et la science. Suivant ce qu'affirme Didier Cahen, il apparaît nécessaire de :

[...] s'interroger sur les conditions, la nature, la possibilité d'une expérience poétique (précisément, en cela, non expérimentale) du réel, d'une expérience qui se tienne, à égale distance des expériences profondes (de type philosophique, par exemple) — recherches de la vérité ou des expériences superficielles — exposition des impressions, des sentiments, des émotions ; quoi d'une expérience qui tente de distinguer la surface (langagière et portante) du réel ?<sup>28</sup>

L'expérience poétique vise la profondeur d'une compréhension du monde et de la réalité sans limiter son expérience à l'objectivé. Elle déborde le paradigme de la

---

<sup>26</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, p. 180.

<sup>27</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 469.

<sup>28</sup> Didier Cahen, « Qui a peur de la poésie? » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 102.

relation sujet/objet. À cause de son champ d'opération médiant, à la périphérie de la raison, sa pratique a été jusqu'ici difficilement acceptée, et encore plus la création poétique, qui peine à se tailler une place crédible au sein de l'université. Pourtant, la poésie ne se passe pas de réflexion : « L'activité poétique, affirme Pierre Oster, ne peut pas être analysée en dehors de ce rapport essentiel qu'elle entretient avec la réflexion pure; elle n'a de sens que comme tentative pour dépasser les antinomies que pose la philosophie<sup>29</sup>. » Encore faut-il comprendre ces antinomies, du moins se pencher sur les problèmes philosophiques qui sont, peut-être, des problèmes avant tout humains que la poésie prend aussi au corps, à sa manière.

De mon côté, il me semble impossible d'approcher la poésie sans réfléchir au lien entre la pensée et le langage, sans répondre à ces questions : que faire? que faire de la langue? que faire d'une prise de parole? C'est pourquoi il ne faut pas s'étonner que les idées et les réflexions de Heidegger, couplées à celle de Lévinas, permettent de dégager la spécificité d'une poésie possible, tout en cherchant à rejoindre le cœur de cette pratique, l'envers du poème fait : la poésie qui se fait. Elle semble dépasser, c'est ce que nous pensons, je le pense, le concept de représentation et tirer son origine de la matérialisation d'une relation entre l'être et l'autre.

### Le savoir poétique

Sur quoi porte notre activité poétique, à la fois théorique et pratique? Elle semble réflexive, mais en marge du poème. Serions-nous détenteur d'un savoir-faire qui nous sépare du philosophe ? Peut-on identifier une raison poétique,

---

<sup>29</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 224.

philosophique ou scientifique, alors que la pensée ne semble pas gouverner la parole poétique? Autrement dit, la question se pose : « Quel est le mode de fonctionnement du logos, demande Maria Zambrano, dans la poésie où la raison ne coïncide plus avec la parole<sup>30</sup> ? » Est-il juste d'affirmer que le concept, en poésie, ne correspond plus avec l'expression? Notre intuition nous l'enseigne, car le poète accepte d'exprimer ce qui le dépasse. Il avance plus loin que n'accepte de le faire le philosophe, ce qui ne devrait jamais discréditer l'une ou l'autre de ces entreprises :

Le poète a su depuis toujours, écrit Maria Zambrano, ce que le philosophe a ignoré ; qu'il est impossible de se posséder soi-même. Il faudrait être plus que soi-même ; se posséder à partir d'une autre chose au-delà, à partir de quelque chose qui puisse réellement nous contenir<sup>31</sup>.

Nous touchons là un point important : l'ouverture vers un tout qui contient, une matrice du poème. Zambrano souligne l'existence d'un au-delà auquel le poète se relie et qui guide sa pratique. Quelle est sa nature? Comment le poète met-il en œuvre cette relation alors qu'il écrit une parole? Le poète (mais c'est moi) semble ressentir la séparation de son être-là au tout du monde. N'est-ce pas ce tout, autre que lui, qui le contient ? N'est-ce pas en éprouvant ce lien que le poète, soudainement, peut parler à partir d'une relation plus complète? En ce sens, les mots du poète se glissent dans l'existence périphérique de la pensée stricte, au-delà de la langue et par elle. Cette coupure avec la langue ordinaire<sup>32</sup> est attestée depuis longtemps, mais une autre doit être reconnue : « La parole poétique ne s'oppose

---

<sup>30</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 162.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>32</sup> La langue ordinaire est surtout, sans jeu de mots, l'ordre courant de la langue, l'usage mécanique d'une parole qui ne réalise pas qu'elle parle et que, parlant ainsi sans conscience de parler, elle diffuse un ordre du monde qui peut ne pas être le sien.



plus seulement au langage ordinaire, écrit Maurice Blanchot, mais aussi bien au langage de la pensée<sup>33</sup>. » Cette dernière, dans sa logique, n'observe que des objets. Elle objective la présence de l'être sur le monde en s'en différenciant, ce qui procure à l'humanité sa puissance d'action et d'entreprise, mais la prive en même temps de son origine, comme nous le verrons dans le chapitre 3. La pensée strictement objective, disons-le, ne pense pas l'existence jusqu'au bout, alors que la pensée poétique retourne à une logique du cœur, comme le pense Heidegger.

Le savoir poétique semble s'éloigner du principe de raison suffisante en vigueur dans la tradition scientifique. Jacques Sojcher l'atteste : « Notre époque se caractérise comme celle de la rupture du " mariage de *raison* entre poésie et savoir " et de la reconnaissance des droits de la poésie à rétablir un autre savoir, plus originel, qui lui permet d'approcher l'être<sup>34</sup>. » De quelle nature est cet autre savoir ? À en croire Heidegger, c'est l'être même, son origine, un percevoir qui fonde la perception. Une écoute mènerait au poème. Parce que dire et écouter est le même acte en poésie. Le savoir-faire poétique, autre que la science, n'est pas pour autant supérieur, mais autre, justement. Il est fait d'ignorance consentie, d'une suspension de la raison traditionnelle, au profit d'une conscience profonde de l'existence humaine, pensée peut-être suspendue et flottante, qui se rapproche de la conscience des choses. « La poésie, note Hélène Dorion, me tient lieu non seulement de conscience mais aussi de savoir<sup>35</sup>. » Un savoir être, sans doute, un savoir écouter, un savoir se lier. Le poète prend autrement conscience de l'existence. Il poursuit la rencontre de l'inouï dans le poème.

---

<sup>33</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 42.

<sup>34</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 100.

<sup>35</sup> Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, p. 28.

Nous tentons de formuler ce savoir qui se mue en poème, d'un être-autre qui se fait langage et qui commence, semble-t-il, par la capacité d'un être à rester en lien avec ce qui le dépasse. L'ignorance inaugure le départ, le commencement de l'œuvre poétique. « Le poète ne sait pas ce qu'il dit, écrit Maria Zambrano, et, cependant, il a une conscience, une sorte de conscience<sup>36</sup>. » Conscience de quoi? Comment lui provient-elle? Par quelle magie la met-il en œuvre? Cette conscience, comme un sommeil sur la pensée, guide le poète dans son faire; un faire, rappelons-le, qui ne touche pas la matérialité, la dureté pierreuse d'une réalité, mais qui cherche à se lier de façon créatrice au rocher, d'être l'œuvre de l'être, si cela est possible. Paradoxalement, on ne peut être soi-même que lorsque l'on n'est plus. Cela fait de la poésie un mode d'être alternant avec le non-être, touchant la limite d'une inexistence réelle mais essentielle, un manque d'être, de temps et d'œuvre qui appelle le poème.

L'activité poétique se rapproche de la phénoménologie sans s'y confondre. Même si, selon Jean Cohen : « La poésie, comme l'a bien vu Gaston Bachelard, est l'authentique phénoménologie<sup>37</sup> », elle la dépasse à notre avis, ne serait-ce que parce qu'elle émane d'une épreuve de la réalité par le mot, mais surtout parce qu'un ailleurs est impliqué, un autre. Nous pensons avec Mikel Dufrenne que :

[...] le mot est rendu à sa nature et ramené à son origine : il est d'autant plus signe qu'il est plus chose, mais ce signe ne sert plus à dire quelque chose à propos de l'objet, à l'intérieur d'une entreprise intellectuelle ou

---

<sup>36</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 58.

<sup>37</sup> Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, p. 169.

pratique, il dit l'objet même, non point tel que l'imagination le dépeint, mais plutôt tel que le sentiment l'éprouve<sup>38</sup>.

Dit-il l'objet même? On peut en douter, mais le poète exprime en images son lien d'être au monde, sa sensation de lui être lié, sans décrire le réel pour le comprendre, mais en éprouvant cette relation. Le mot semble ainsi ramené à son origine et la langue à sa source. Le signe n'indique plus seulement une facette de l'objet, mais ce qu'il découvre de plus humain à l'être. Si nos hypothèses sont vraies, et elles s'appuient sur la conception du temps véritable de Lévinas, la poésie est une sorte *d'intériorisation de l'extériorité radicale*, portée au sein de la transcendance de l'être par l'ouverture et la responsabilité d'une prise de parole répétée qui constitue le poème. Nous expliquerons ce qu'est le temps véritable, selon Lévinas, au chapitre 2 et la responsabilité qu'implique une relation avec autrui au chapitre 4.

Nous partageons avec d'autres théoriciens ce champ d'études englobant phénoménologie et ontologie. Nous remarquons avec Nicolas Castin que :

[...] certaines structures essentielles [...] gouvernent, dans l'espace poétique moderne et contemporain, les rapports du sensible et du sens : la notion d'« être-là », la détermination subjective, l'épreuve de l'altérité, l'affrontement de la verbalisation, comme les écueils qui s'y laissent saisir scandent, comme autant d'étapes récurrentes, la poésie, envisagée, en dépit de ses tensions génériques internes, comme une catégorie repérable, et donc liée par certaines spécificités partagées, au sein de la production littéraire<sup>39</sup>.

N'est-ce pas d'ailleurs le rapport même du sensible et du sens que pose l'écriture du poème où le sensible n'est plus soumis au conceptuel? Quel est le savoir-faire qui rapporte le sens au sensible et module la question de l'être-là et l'épreuve du

---

<sup>38</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, p. 40.

<sup>39</sup> Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne contemporaine*, p. 154.

présent devant ce qui est autre, totalement étranger, mais au seuil de parler?

L'activité poétique semble harmoniser certains irréconciliables :

[...] le sens, en poésie moderne et contemporaine, ne reposerait plus sur une appréhension scindée mais, au contraire, sur une expérience du chiasme, du tressage constant, dans l'épreuve d'une présence, de l'esthétique et du linguistique<sup>40</sup>.

Ce « tressage » se déroule, comme le souligne Castin, dans l'épreuve d'une présence, parce que cette dernière n'est normalement jamais donnée. Notre thèse tente de faire mieux voir le mouvement à l'origine de ce « tressage » d'une parole en provenance de l'être devant l'autre, de la vérité de l'être devant ce qui ne vient pas de nous, dans la parole, dans le temps du poème.

Si, comme nous le verrons, nous n'éprouvons pas toujours et facilement le temps véritable, il semble aussi que nous n'ayons pas vraiment plus d'habileté à faire la présence. Cette thèse essaie pourtant de retourner, dans le poème, en l'exposant, à ce temps de la parole, et de dévoiler une compréhension de cette épreuve elle-même pour s'acheminer à cette parole d'un autre genre. C'est ainsi qu'elle se donne à la fois comme chemin creusant peu à peu la relation de l'être devant l'autre et qu'elle dispose aussi sur sa route des fragments poétiques, issus de cette pensée.

### Le problème de la création poétique

Nous cherchons à éclairer une raison « poétique » qui implique selon nous une réflexion sur l'être, la conscience de l'existence, dans le jeu de la langue avec l'autre. Maria Zambrano indique la difficulté de l'entreprise : « De la raison

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

poétique il est très difficile, voire impossible, de parler. C'est comme si elle faisait mourir et naître en même temps ; être et ne pas être, silence et parole<sup>41</sup>. » La philosophe espagnole met en relief la profondeur du problème. L'activité poétique de mise en œuvre et de reconnaissance de l'expression poétique fait mourir le poète, une part de lui-même : il passe dans un tout autre monde. Elle le fait naître en même temps, parce qu'une réalité nouvelle s'éveille; elle ne serait pas possible sans lui, comme ces décors qui apparaissent tout droit sortis d'un livre pour enfants. Doit-on penser que le poème surgit parce que la parole, vers l'être, a été ouverte? Le surgissement semble se réaliser dans un temps qui n'est plus celui des horloges; c'est le temps véritable, le temps de l'être devant l'autre, dans la langue. Cette position explique le paradoxe de la création qui fait écrire à Roberto Juarroz : « Je vis le poème comme *une explosion d'être sous le langage*<sup>42</sup> [...] ». Il dit bien « sous », mais la langue est nécessaire. Elle sert de moyen, de médium indispensable, pour diffuser le jaillissement de cette parole et la déployer comme poème. C'est en traversant la réalité d'une langue de surface et d'une conception strictement objectivante du monde que la perception des couches pures de la poésie est peu à peu soulevée. L'activité poétique fait être le silence, au même moment que la parole — dans ce temps vertical, plongeant dans les racines de l'être. Elle ranime le silence sous toute parole et tait la parole toute faite qui n'éveille pas aussi le monde en lien sous le monde.

Si la poésie fait être et ne pas être en même temps, on comprend aussi qu'elle soulève le difficile problème de la création. Comment installer, par l'inscription, la création de cette parole? Comme l'écrit Georges-Arthur Goldschmidt : « Tout le

---

<sup>41</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, p. 171.

<sup>42</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 160.

problème de la " création littéraire " est là, comment arriver à identifier la pesée originaire qui est la matière même de l'écriture<sup>43</sup>? » Est-ce la pesée d'une parole initiale, autre? Comment la reconnaître? D'une part, l'art semble s'autosuffire, le poème existe sans son créateur. Konrad Fiedler, l'un des premiers penseurs de la poïétique, le rappelle quand il écrit : « L'art est une cause qui n'admet aucune finalité externe<sup>44</sup>. » Mais l'œuvre n'est-elle pas aussi à l'origine une relation avec l'extériorité radicale? Il ajoute : « Pour qui s'attelle à la compréhension de ce qu'est un art, il ne saurait y avoir d'autre voie que la saisie de la puissance du nouveau, c'est-à-dire la force de la création<sup>45</sup>. » Cette force, en poésie, rejette et reprend, comme l'écriture du poème exclut et conserve des expressions poétiques. Elle a pris beaucoup de place en création littéraire. Écoutons Jacques Derrida parler de cette puissance :

[...] l'inscription — bien qu'elle soit loin de le faire toujours — a seule puissance de poésie, c'est-à-dire d'évoquer la parole hors de son sommeil de signe. En consignait la parole, elle a pour intention essentielle et elle prend le risque mortel d'émanciper le sens à l'égard de tout champ de perception actuel, de cet engagement naturel dans lequel tout se réfère à l'affect d'une situation contingente<sup>46</sup>.

Le poète prend ses distances d'une manière d'utiliser la parole et quitte la seule contingence. N'occupe-t-il pas ainsi la position de Dieu? Certes, et on revient souvent à ce pouvoir d'évocation, surtout depuis que Stéphane Mallarmé a ébranlé la poésie moderne en poussant à l'extrême le poème dans cette inscription. Mais l'important, selon nous, est davantage l'intention poétique qu'identifie Derrida : le poète risque une libération du sens. La poésie de Rimbaud se fonde sur un

---

<sup>43</sup> Georges-Arthur Goldschmidt, *La matière de l'écriture*, p. 10.

<sup>44</sup> Konrad Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, p. 12.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 24.

dérèglement. Le poète inscrit sa manière de refuser la perception actuelle, habituelle, connue. Il recommence à voir, à ressentir et à évaluer à partir de ce que lui donne un jeu dans la langue. Il se relie ainsi au monde, autrement dit.

Ma pratique de la poésie pose cette question de l'origine radicale dans la parole, mais sans autorité, sans repère, sans Dieu et sans figure de la divinité. Je recherche une sorte de sacralité originelle. Comme si je manquais d'existence, je veux dire, d'existence manifeste<sup>47</sup>. Parlant de Lévinas, Jacques Derrida écrit :

Cette certitude perdue, cette absence de l'écriture divine, c'est-à-dire d'abord du Dieu juif qui à l'occasion écrit lui-même, ne définit pas seulement et vaguement quelque chose comme la « modernité ». En tant qu'absence et hantise du signe divin, elle commande toute l'esthétique et la critique modernes. Il n'y a là rien d'étonnant : « Consciemment ou non, dit G. Ganguilhem, l'idée que l'homme se fait de son pouvoir poétique répond à l'idée qu'il se fait de la création du monde et à la solution qu'il donne au problème de l'origine radicale des choses. Si la notion de création est équivoque, ontologique et esthétique, elle ne l'est ni par hasard ni par confusion »<sup>48</sup>.

Ma manière de me lier à l'origine radicale explique le lien entre ma poésie et ma pensée (du poétique), entre l'apparaître poétique et la philosophie profonde de l'ontologue, du phénoménologue et du poète. Comme l'écrit Nora Iuga : « [...] l'espace de la poésie est un espace transcendant [nous soulignons], chargé de sacralité, et je ne connais pas un domaine des activités humaines qui soit plus proche de la création primordiale que la poésie<sup>49</sup>. » Sans doute est-ce là ma propre position créatrice. Elle n'exclut pas le jeu avec la langue, mais oriente ce jeu, la possibilité du poème, vers une parole ouverte à la réalité de l'être devant l'autre. C'est à la connaissance de ce domaine, à la diffusion de cette dimension

<sup>47</sup> Héraclite ne pense-t-il pas que la Nature tend à rester cachée ?

<sup>48</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 21.

<sup>49</sup> Nora Iuga, « La propreté s'est salie » dans *Qu'est-ce que la poésie ?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 186.

transcendante à l'origine du poème et d'une poésie issue de cette pensée, que je travaille dans cette thèse, sur plus de 500 pages.

L'un des points que cette thèse tente de marquer, c'est que le travail poétique a pour cœur ce lien de la création avec ce qui existe, une fois, semble-t-il, la pensée suspendue, arrêtée, et remise en mouvement.

Il lui appartient plutôt, à ce poète, écrit Jean-Michel Maulpoix, d'éprouver et de connaître précisément le *suspens*, l'entre-deux de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore, et d'établir ses pages sur cette charnière, d'y faire travailler formes et figures, d'y instaurer le poème comme un lieu critique, articulatoire, en décryptant et recryptant le sens pour proposer une « nouvelle donne »<sup>50</sup>.

Le poète travaille la langue « sur cette charnière », dans l'entre-deux lui-même, à partir de la relation entre l'être et l'autre, dirait-on, qui se joue tout au fond de lui. Cette donne, que le poème fait et distribue, concerne autant l'œuvre d'art que l'œuvre d'être ; le poème reçoit le tout du monde et le poète en est totalement responsable. Sans être Dieu, il traverse peut-être le point oméga, mais il ne fait pas seul un poème.

#### La nécessité de l'autre

L'un des faits que nous souhaitons démontrer dans cette thèse concerne la nécessaire altérité. Le poème ne provient pas uniquement de son auteur. S'il prend seul la plume, se met seul au clavier, c'est de son lien avec une parole à venir, autre, que son ton propre surgit : « Si des poèmes valent quoi que ce soit, écrit Robert Melançon, le monsieur ou la dame dont il est question dans ces biographies dérisoires n'y est pour presque rien : c'est d'autre chose qu'ils ont surgi, qui les

---

<sup>50</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 55.



réfuse<sup>51</sup>. » Cet autre chose appartient au poète par un travail de composition avec l'urgence, à partir de la solitude. Le poème dit le monde autre, irréductible, un, prenant, mais en même temps contenant et historique, jamais plus le même malgré toutes les circonstances et les causes qu'invoque et que présente une raison strictement explicative. Par ailleurs, ontologiquement, le poème rappelle sans cesse, dans le procès de sa venue, la socialité inévitable de l'être, comme le présente Pierre Ouellet dans cet extrait qui met en relief l'enjeu poétique et le geste de faire de la parole un pont vers le monde. Il insiste sur le faire et le lien entre l'être et la langue, entre l'être et le monde et s'éloigne du poème-objet vers le poème-crédation :

Le poème n'est pas fait, il est un *faire* : l'événement qui ne cesse d'agir dans l'histoire où il a lieu, non pas seulement comme circonstant mais comme actant, aussi acteur à part entière. Le poème est politique parce que poétique de part en part : il crée et il produit, il fait et il agit. Il fait l'histoire comme l'histoire le fait, dans un « milieu », un « entourage », les circonstances d'une vie qui ne va jamais sans un accompagnement de mots, d'une langue qui ne va nulle part sans s'entourer d'un monde, d'un corps parlant qui ne peut pas vivre sans l'épaulement des autres<sup>52</sup>.

Nous n'envisageons pas cet épaulement sous l'angle d'un autrui aidant, mais nous pensons que, dernière chaque autre et chaque chose, il y a une relation possible avec l'autre, tout autre, essentiel et discret, qui tisse la trame du poème. Le poète Paul Celan exprime cette nécessité d'une présence de l'autre pour l'écriture poétique :

Mais je pense [...] que de tout temps il importe à l'espérance du poème, de parler aussi bien, et sur ce mode encore, de telle cause *étrangère*... ce mot,

---

<sup>51</sup> Robert Melançon, *Exercices de désœuvrement*, p. 23.

<sup>52</sup> Pierre Ouellet, *Le premier venu*, p. 120.

non, je n'ai qu'en faire désormais — de telle *cause*, plutôt, qui concernerait *un autre* — qui sait, *tout autre*, peut-être<sup>53</sup>.

Dans ce passage, Celan pointe vers un mode d'être tourné vers l'autre. Tout serait-il intimement la face ultime de l'autre, dans la parole, cette extériorité extrême de l'être? Le poète, y séjournant et y faisant face, finirait par comprendre qu'il n'y a pas de lieu plus familier et nécessaire à la vitalité de l'être. Ce qui implique de lutter contre l'épuisement d'une pratique routinière de l'art et de délaisser tout processus d'abstraction lyrique qui ne serait pas branché (comme le propose Paul Klee : « sur le modèle de ses racines<sup>54</sup> »), branché à cette présence de l'autre en notre intimité la plus extrême, là où cette relation avec lui tourne peut-être en être-plus, en être-autre, autrement, comme nous le verrons dans le chapitre 5. Cette ouverture à autrui exige d'accuser réception de l'échec inévitable d'un processus d'inscription sans lien avec la présence de cet autre et de dire, haut et fort, avec Roland Giguère : « [...] les sempiternelles répétitions de gestes, de signes, de taches ne suffisent pas à créer un univers plastique *habitable*<sup>55</sup>. » Pas plus que l'écriture de mots ou d'images ne créent l'univers habité du poème sans le lien possible et manifesté de l'être créateur devant l'autre : une présence transhumée en devenir. Nous essayons de comprendre comment est possible ce devenir de l'être dans le poème, et de le faire.

### Le problème du matériau poétique

Une autre difficulté ne peut être passée sous silence. D'où provient la matière de l'écriture poétique? « Je crois que le poète doit chercher partout et en lui-même, écrit Pierre Reverdy, la vraie substance poétique et c'est cette substance

<sup>53</sup> Paul Celan, *Le méridien*, p. 24.

<sup>54</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 17.

<sup>55</sup> Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, p. 95.

qui lui impose la seule forme qui lui soit nécessaire<sup>56</sup>. » L'affirmation est lourde de conséquences. Le poète secrèterait sa propre matière, à même son être en mouvement, sa vérité d'être, mais en lien avec tout ce qui est devant lui au moment de parler, de travailler au poème. D'où provient la substance poétique? À notre avis, de la rencontre de l'être devant l'autre. Autrement dit, d'une tout autre parole. La vraie substance poétique semble surgir d'elle-même, en relation avec le travail d'écrire un poème. Paul Chamberland l'exprime ainsi : « L'événement, c'est la parole elle-même. Mais qu'est-il dit alors ? Qui — ou quoi — alors parle, et qui fait que le poème est événement<sup>57</sup>? » Il répond : « Que sorte d'une bouche d'homme ou de femme ce qui — ces mots-là, cette façon à ce moment-là — est entendu pour la première fois<sup>58</sup>. » D'où le terme création pour cette parole, née en effet d'un temps, d'un événement, de la rencontre avec l'autre dans la parole, celle d'un être dénudé et ouvert à nouveau au possible de la rencontre. Une rencontre qui a lieu une seule fois de cette manière là, donnant ce poème-là, cette poésie-là. Cette parole primordiale émerge de l'être en lien devant l'autre dans le temps véritable. Le poète met en œuvre cette façon de faire que des mots soient entendus pour la première fois. Son savoir-faire comporte des exigences, comme une dépersonnalisation, un changement de perception et un retour à la présence de l'être.

### La nécessité d'un changement de la perception

Si l'on pose l'hypothèse d'un savoir poétique, on doit établir rapidement que le poète sait qu'il ignore tout de ce qu'il dit. Il ne connaît pas le fin mot de son

---

<sup>56</sup> Pierre Reverdy, *Nord-sud*, p. 213.

<sup>57</sup> Paul Chamberland, « Un poème n'arrive que par accident » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 37.

<sup>58</sup> *Ibid.*

histoire et de son propre poème. Mais il ne laisse pas seulement travailler son inconscient, son intuition, l'inspiration ou les Muses lorsqu'il compose. Nous sommes en ce sens de l'avis de Michèle Acquien :

[...] on ne saurait prétendre que le poète n'a pas, comme tout être humain, un inconscient dont les manifestations, par excellence, lui échappent, mais on peut réaffirmer que, sur cette base d'évidence, le langage poétique est le résultat d'un travail conscient et maîtrisé, issu d'un savoir<sup>59</sup>.

Pour mettre à jour le savoir de cette perception créatrice du monde à partir de l'être, il faut, dans un premier temps, prendre acte de l'insuffisance des modes de perception habituelles, comme le pense Jacques Garelli :

La compréhension de ce qui se joue en lisant des poèmes construits selon l'expérience de l'Être-au-Monde implique un apprentissage radicalement différent de celui donné par une tradition abordant la lecture selon une perspective psychologique, taillée à la mesure de l'individu particularisé. Toutefois, cet apprentissage n'est pas une affaire de spécialistes enfermés dans une attitude sélective de très haute intellectualité. Bien au contraire, il s'agit de retrouver [nous soulignons] en deçà de tous nos systèmes éducatifs, forgés selon la logique conceptuelle de nos codes institués, une manière active, originaire [nous soulignons], mais oubliée de vivre notre rapport au Monde avant qu'il ne soit réduit en objets répertoriés, à désigner, à manipuler, à décrire<sup>60</sup>.

Heidegger nous l'enseigne. Cet apprentissage commence en prenant ses distances de la raison traditionnelle, impuissante à dénouer le mystère de la création. Le temps est peut-être venu d'accepter, comme le fait Garelli, l'échec de la sémiologie et de la rhétorique classique :

[...] la tradition ne peut pas plus approcher le mystère de la création poétique dans le cadre d'un commentaire réaliste, de style biographique, psychologisant que par une étude sémiologique centrée sur l'idée abstraite

---

<sup>59</sup> Michèle Acquien, *L'autre versant du langage*, p. 328.

<sup>60</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 56.

déterminative de code et de style, tels que ces concepts furent employés ces dernières années<sup>61</sup>.

Il faut s'avancer vers le mystère, s'ouvrir à lui. D'où la nécessité de convoquer Lévinas qui définit l'autre par le mystère, et de développer avec lui, grâce au mode de la caresse que nous aborderons au chapitre 4, une autre manière d'aller prendre, non, plutôt de caresser la parole. La science traditionnelle, par exemple, repousse le mystère, elle étend les frontières de son champ de compréhension, mais elle exclut de son aire tout ce qui n'entre pas dans la formule d'une déduction logique appuyée sur la matière d'une théorie vérifiée. Une approche différente, liée au mystère, le respectant comme étant autre, impénétrable mais effectif, est plus familière à Lévinas et à la création littéraire.

Notre approche, mon approche, cherche à créer un nouveau lien, une nouvelle forme de percevoir, ce qui implique incidemment une nouvelle forme de savoir. Je maintiens ouvert mon lien à l'être entier. Je penche vers le poème comme forme, celle qui relève de ce que René Lapierre, retrouvant Mikhaïl Bakhtine, appelle une conception de la forme qui ouvre sur quelque chose au-delà et qui maintient cette relation. Il écrit :

Dans une conception ouverte de la forme l'œuvre se tient en équilibre au sein de ses tensions, dont les rapports internes (narratifs, thématiques, rythmiques) se jouent et se résolvent de manière à ouvrir quelque chose au-delà de cette résolution, au-delà de la « compréhension » qui se rattache à elle. Cet équilibre n'a rien de statique; il ne se maintient qu'au prix d'un rapport actif [nous soulignons] à ce qui est vu, lu, entendu<sup>62</sup>.

Ce rapport est mon activité poétique. Je me maintiens lié à cette autre chose que la parole habituelle que j'ouvre, de l'intérieur de moi. Je vise cette autre chose et

---

<sup>61</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>62</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 45.

ma démarche tente de l'installer à demeure au cœur de la cité et de l'être. Jacques Derrida en possède aussi l'intuition :

[...] la poésie ne viserait-elle pas au maintien de cette « autre chose » dont parle énigmatiquement Mallarmé et que la philosophie travaille plus ou moins à détruire... Sinon de divin, ou le sentiment du divin, une « faculté divine » (Leopardi), un « instinct de ciel » (Mallarmé)<sup>63</sup>?

Ce quelque chose est d'origine sacrée. On peut penser que l'art n'est plus religieux, mais on oublie souvent l'origine du *reliar*, du lien que maintient l'art avec la part sacrée de l'être : celle de l'être en lien devant l'autre. Ce qui est le plus sacré ne serait-ce pas cette relation créatrice toujours possible, et peut-être essentielle, de l'être devant l'autre?

Le poète prend un tout autre chemin que l'intellectualisation, s'il souhaite, bien entendu, approcher la poésie dans sa fécondité intrinsèque<sup>64</sup>. C'est à ce moment que débute un entretien permanent entre l'intelligence du poétique et ce qui entraîne un être vers une expression créatrice :

Le dialogue entre pensée et poésie peut commencer, à l'aube de cette commune dénonciation, qui fait apparaître, chez Heidegger et chez Char, écrit Jacques Sojcher, le même désir de ne pas réduire l'homme, de lui rendre le pouvoir de séjourner *autrement* dans le monde<sup>65</sup>.

C'est lui rendre la possibilité de faire être le monde tel qu'il se présente devant lui. Le poète choisit cet autrement possible pour que le monde apparaisse, comme un

---

<sup>63</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 137.

<sup>64</sup> La fécondité poétique commence sans doute dans l'espace du jeu, dans la liberté que prend un être avec une parole donnée, avec laquelle il commence à prendre ses distances et à réinvestir, à charger d'autres tâches. Je crois que si Ponge est poète et si La Fontaine est poète, c'est parce qu'ils ne cherchent pas à comprendre le monde intellectuellement, mais à en transmettre une perception vivante, un possible vitalisant, réifiant et nouveau, neuf.

<sup>65</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 37.

acte de foi primordial. Il choisit une parole au départ sans langage<sup>66</sup>. Nous disons avec Michèle Aquien : « Mais croire en cette Parole sans langage est un acte de foi<sup>67</sup>. » En effet, le poète choisit de rendre voix à l'invisible présence du monde. Il choisit le chemin de la profondeur, comme l'affirme Hélène Dorion : « Vivre en poésie aujourd'hui, c'est peut-être faire du poème un veilleur attentif à l'invisible, qui propose de substituer à la perspective matérialiste une approche poétique qui permettrait de retrouver des chemins intérieurs<sup>68</sup>. » Le poète prend en charge, avec des mots, un monde sous les mots. Il change de lui-même son lien avec le monde pour créer le poème. Cela implique une injonction de manière : « Écris en pesant chaque mot pour que chaque mot pèse, écrit Robert Melançon, pour arriver, si tu as de la chance, à un texte qui te changerait et qui pourrait changer son lecteur<sup>69</sup>. » C'est un impératif, car un texte qui ne change pas son auteur ne crée rien. Il reproduit du connu. Un changement de conscience est même à l'origine de l'appréciation poétique. Owen Barfield précise que l'appréciation poétique tient place dans ce changement. Le poète ne transmet pas sa vision des choses à un lecteur. Il le fera, bien sûr, mais uniquement parce que cette vision se fonde sur le changement lui-même :

[...] appreciation of poetry involves a « felt change of consciousness ». The phrase must be taken with some exactness. Appreciation takes place at the actual moment of change. It is not simply that the poet enables me to see with his eyes, and so to apprehend a larger and fuller world. He may indeed do this [...]; but the actual moment of the pleasure of appreciation

---

<sup>66</sup> Disons autrement qu'il vide la langue de ses conceptions habituelles pour la préparer à se confondre à une autre dimension, taillée sur ce qu'il pressent.

<sup>67</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, p. 407.

<sup>68</sup> Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, p. 47.

<sup>69</sup> Robert Melançon, *Exercices de désœuvrement*, p. 89.

depends upon something rarer and more transitory. It depends on the change itself<sup>70</sup>.

La poésie dépend du changement lui-même. Le poète l'a-t-il fait? A-t-il créé un changement d'état, de manière, de perception, qui produit accidentellement des poèmes? C'est pourquoi la démarche poétique implique, indirectement, à terme, un détournement de la fin du langage; elle en implique le commencement. « Il faut donc, Jacques Sojcher le souligne, retourner la langue à son origine, en transgressant la parole usuelle, le langage-instrument<sup>71</sup>. » Non pas parce que l'instrumentation du langage ne sert pas la société humaine dans son ensemble, car elle le fait très bien (langages informatiques, législations, médias, spectacles, représentation du monde), mais parce que cette instrumentation réduit la perception du monde à un objet, x ou y, chromosome ou rivière, à contrôler et à utiliser, au lieu de les accueillir et d'être simplement devant eux. Par le fait même, l'être humain voué au service du langage-instrument ne sait plus qui il est et ne s'identifie plus que comme l'être qui contrôle et utilise, qui produit et réglemente. Un tel être perd la manière de ressentir l'existence et, au fond, n'existe plus vraiment. Il est mort<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Nous traduisons : L'appréciation de la poésie implique un changement ressenti de la conscience. La phrase doit être comprise avec exactitude. L'appréciation a lieu dans le moment du changement. Ce n'est pas simplement que le poète m'entraîne à voir avec ses yeux et à percevoir ainsi un monde plus large et plus plein. Il peut nous mener à cela, comme nous le verrons plus tard, mais l'actuel moment de plaisir de l'appréciation dépend de quelque chose de plus rare et de plus transitoire. Cela dépend du changement lui-même. Owen Barfield, *Poëctic diction*, p. 52.

<sup>71</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 121.

<sup>72</sup> L'absence de poésie vécue dans l'existence individuelle d'un être humain n'est pas sans rappeler que la vie profonde implique création et naissance.



### La poésie : un autre genre de langage

Une position prélogique et ce recul devant le linguistique, le sémiotique, annoncent la trame et le cœur de notre réflexion : « The work of art is not a mode of revelation but a mode of transcendence<sup>73</sup>. » Il est donc logique que le problème de la transcendance poétique trouve sa constante dans le présent sans mots d'une attention à notre être sensible, à notre corps, à tous nos sens. Non pas que le poète n'ait pas besoin des mots. C'est tout le contraire : sans eux, il reste sans voix, poète de l'impuissance, dans le désert. Mais il a besoin d'eux, comme des pas s'approchant en silence de ce qui ne peut pas se dire sans cette approche, presque amoureuse. Paul Valéry écrit : « Tes pas, enfants de mon silence,/ Saintement, lentement placés,/ Vers le lit de ma vigilance/ Procèdent muets et glacés<sup>74</sup> [...] ». Il parle de l'être aimé, mais pourrait-il aussi parler de l'écriture du poème? Il termine le sien en disant : « Ne hâte pas cet acte tendre,/ Douceur d'être et de n'être pas,/ Car j'ai vécu de vous attendre/ Et mon cœur n'était que vos pas<sup>75</sup>. » Le poète ne doit-il pas aussi attendre les mots de cette manière, jusqu'à se qu'ils se présentent d'eux-mêmes? La véritable source du poème ne réside-t-elle pas sous les mots, dans cette tendre attente, soit un rapport préobjectif et présent? Maurice Merleau-Ponty écrit :

La solution de tous les problèmes de transcendance se trouve dans l'épaisseur du présent préobjectif, où nous trouvons notre corporéité, notre socialité, la préexistence du monde, c'est-à-dire le point d'amorçage

---

<sup>73</sup> Nous traduisons : L'œuvre d'art n'est pas un mode de révélation mais un mode de transcendance. Gerard L. Bruns, «The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings» dans *The Cambridge Companion to Levinas*, p. 216.

<sup>74</sup> Paul Valéry « Les pas » dans *Les plus beaux poèmes de la langue française*, p. 237.

<sup>75</sup> *Id.*

des « explications » dans ce qu'elles ont de légitime, — et en même temps le fondement de notre liberté<sup>76</sup>.

C'est en revenant à ce point « amorçage » que le poète attend. Il retourne à la dimension de l'existence. Ce point de vue s'accorde avec celui de Heidegger : l'étant se tient dans l'être; la vérité de l'être soutient celle de la science et des explications. Cette position à l'origine du poétique correspond aussi avec un des courants de la poésie contemporaine, comme l'exprime Nicolas Castin : « Une vaste part de la poésie de notre siècle entre dans le monde par l'émerveillement, et fonde sa constitution sur l'heureux constat d'une présence, d'un " être-là " sensible, antérieur à toute prédication<sup>77</sup>. » Pas étonnant, donc, que le mot poétique diffère, peut-être seulement à sa manière d'être entendu, du mot linguistique : il transcende l'être et se rapproche plus de la parole parlante, de l'être, que de la langue des idées. Le chercheur Gerard L. Bruns, réfléchissant sur la pensée de Lévinas, écrit : « The *mot* in its transcendence is always more expression than idea, more *parole* than *langue*, more enigma than phenomenon, more *sens* than *signification*, more *Dire* than *Dit*<sup>78</sup> [...] ». Mais si le mot poétique est plus expression, plus parole, plus énigmatique, plus sens et plus sensible, cela ne veut pas dire qu'il ne soit pas aussi idée, langue, phénomène et signification. Cependant, la tâche du poète, s'il le souhaite, est de faire basculer, de verser vers un mot transcendant et ouvert. D'ailleurs, nous essaierons d'expliquer comment, au chapitre 5, le dire poétique en son cœur reste une réponse en même temps qu'une écoute qui détermine le poème.

<sup>76</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 495.

<sup>77</sup> Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne contemporaine*, p. 19.

<sup>78</sup> Nous traduisons : Le mot dans sa transcendence est toujours plus une expression qu'une idée, plus parole que langue, plus une énigme qu'un phénomène, plus un sens qu'une signification, plus un Dire qu'un Dit. Gerard L. Bruns, «The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings» dans *The Cambridge Companion to Levinas*, p. 229.

Nous postulons l'existence en poésie d'un autre genre de langage et de prise de parole :

[...] si « dire », comme le note Jean Cohen, c'est aussi exprimer autre chose, ce visage émouvant du monde, cette couche d'expressivité, ce pathétisme des choses et des êtres, alors seul en la puissance un certain langage, ce langage des vers et des figures que l'on appelle poésie<sup>79</sup> [...].

Un langage de figures, certes, parce qu'il transpose et place sur un autre plan de l'espace la réalité intérieure sans extérieur : il modélise autrement l'émergence du réel dans un espace où le dedans et le dehors ne sont plus, à notre avis, reconnaissables, où l'être et l'autre sont peut-être le même.

Existerait-il deux types de parole? Maurice Merleau-Ponty le laisse entendre. Une parole serait parlée et perdue; une autre, encore présente et parlante<sup>80</sup>. Il écrit :

[...] on pourrait distinguer une *parole parlante* et une *parole parlée*. La première est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant [c'est la parole poétique selon nous]. Ici l'existence se polarise dans un certain « sens » qui ne peut être défini par aucun objet naturel, c'est au-delà de l'être [nous soulignons] qu'elle cherche à se rejoindre et c'est pourquoi elle crée la parole comme appui empirique de son propre non-être. La parole est l'excès de notre existence sur l'être naturel. Mais l'acte d'expression constitue un monde linguistique et un monde culturel, il fait retomber à l'être ce qui tendait au-delà. De là la parole parlée [celle de la vie courante] qui jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise. A partir de ces acquisitions, d'autres actes d'expression authentiques, — ceux de l'écrivain, de l'artiste ou du philosophe, — deviennent possibles [dont un retour à la parole parlante avec l'écriture poétique]<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, p. 164.

<sup>80</sup> La voix de Dante et celle de Louise Labé demeurent encore présentes de nos jours.

<sup>81</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 229.

L'intention significative de l'expression poétique est naissante. Merleau-Ponty le comprend bien : l'existence de l'être cherche à rejoindre un au-delà de l'être et de l'objet. Elle s'appuie sur un non-être et fait le saut au-delà d'elle-même dans la promesse d'une parole à venir. Roland Barthes décrit aussi en d'autres mots cette singularité de la parole poétique :

Dans la poétique moderne [...] les mots produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle ou sentimentale impossible sans eux [nous soulignons]; la parole est alors le temps épais d'une gestation plus spirituelle, dans laquelle la « pensée » est préparée, installée peu à peu par le hasard des mots<sup>82</sup>.

Barthes mesure le travail d'écriture d'installer l'œuvre dans la langue. La pensée se glisse entre les mots. Ils forment un fond sur lequel des figures se détachent. La parole poétique devient alors le temps d'une création dans laquelle la pensée s'inscrit, non plus comme repoussoir du monde, mais comme circulation de l'être au monde. Hegel formule aussi cette double condition de lecture du poétique quand il écrit :

Mais l'appréhension poétique d'un contenu suppose une condition essentielle qui est la suivante : il faut, d'une part, que le contenu ne soit conçu ni dans les termes de la pensée spéculative ou discursive, ni sous la forme d'un sentiment sans paroles ou sous celle d'une netteté et d'une précision extérieurement sensibles; et il ne faut pas, d'autre part, qu'il entre dans la représentation sous l'aspect d'une réalité finie, avec tout ce qu'elle a d'accidentel, de relatif, de fortuit, de contingent<sup>83</sup>.

L'expression poétique ne devrait pas être raisonnée, réfléchie, discours, sentiment ou sensation; elle n'émanerait pas non plus d'un monde déterminé. Elle devrait manifester l'infini, en quelque sorte, de la parole venue, mais, aussi, encore à venir. Elle tirerait davantage son existence et sa naissance d'un inconnu déterminant.

---

<sup>82</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 36.

<sup>83</sup> Friedrich Hegel, *La poésie*, p. 17.

Comment le langage poétique porte-t-il cette fonction ontologique? Nous essayons de le savoir et nous reviendrons à l'occasion sur cette distinction entre le mot : ouvert, comme guide du poète ou tel que le conçoit le linguiste. Nous essaierons de distinguer ainsi la nomination d'une réceptivité englobante. Nous essaierons d'inscrire cette réceptivité dans des poèmes où la réalité est lue comme sans fin, où les mots prolongent dans l'espace d'une page l'énigme des choses. Nous prenons ainsi, comme le fait Max Bilen, nos distances avec la linguistique et la grammaire :

On nous permettra [...] de ne pas souscrire à la thèse selon laquelle la « fonction poétique » du langage a pour dessein la production de « l'effet » : nous croyons, quant à nous, que le discours poétique a une fonction ontologique. On n'écrit pas pour communiquer, mais : on communique parce qu'on a cherché à être par un moyen d'investigation de soi qui devient moyen d'expression avec autrui<sup>84</sup>.

Le poète communique parce qu'il essaie d'être, par une descente en soi qui se transforme en expression avec autrui. Cet étrange passage, ce désir d'être devant l'autre, cache la nature véritable de cet autrui. Ne le confondons pas avec un ensemble de personnes. Le langage poétique résulte d'une plongée dans l'existence radicale. Le poète s'éloigne de la langue rhétorique. Owen Barfield souligne cette direction : « [...] language tends to lose its rhetorical and architectural structure<sup>85</sup>. » Même si la poésie se présente comme du discours, un énoncé sensible, le simple choix de l'espacement, de sa disposition et l'usage de la rupture du flux verbal déplacent cette pratique de création hors du discours. Plus encore, le signe, tel que le définit la linguistique, l'image acoustique d'un concept, le mot et sa double face, s'inscrit dans le problème lui-même de la signification comme

---

<sup>84</sup> Max Bilen, *Écriture et initiation*, p. 257.

<sup>85</sup> Nous traduisons : Le langage tend à perdre sa structure rhétorique et architecturale. Owen Barfield, *Poetic diction*, p.36.

masque de la poésie, ce qu'identifie Jacques Derrida : « [...] le concept de signe ne peut en lui-même dépasser cette opposition du sensible et de l'intelligible<sup>86</sup>. » Tout concept s'exclut de la zone sensible. Il repousse le sensible au-delà du signe, ou en dehors, et réserve l'intelligible à la raison philosophique. Mais le poète aspire à une intelligence plus profonde du monde, intégrale, qui se distingue du concept et du discours dominant.

### Un premier pas poétique

Notre processus d'écriture poétique passe par une déperdition. Le poète quitte savoir et contenu, il se dépersonnalise :

Ecrire c'est, d'abord, selon Jacques Ancet, perdre toute certitude, tout savoir, c'est s'effacer comme personne privée, comme « auteur » même, pour entrer dans ce lieu sans lieu de l'inconnu et de l'informe où seule peut conduire et d'où seule peut s'engendrer une parole véritable<sup>87</sup>.

La perception de Lévinas nous permettra de l'observer. Le poète s'exile de la cité des connaissances et de la république de l'image, du pouvoir, du contrôle et de la catharsis, pour gagner le monde de la parole véritable, le lieu de l'être en lien devant l'autre : le temps du poème. C'est le lieu de la créativité, de la réponse possible. Le poète cherche sa langue première : « Le " poète " [...] n'est pas un virtuose de la parole, un génial ou un habile manieur de figures, écrit Jean-Marie Gleize, mais un qui ne sait pas (ou plus) " parler ", qui a perdu sa langue, [...] qui

---

<sup>86</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 412. Le concept de signe, non, mais la poésie, oui, car c'est bien à une intelligence du sensible qu'œuvre le poète : à une intelligence *de son être* sensible.

<sup>87</sup> Jacques Ancet dans la préface de *Paysage avec des oiseaux jaunes* [José Angel Valente], p. 7.

cherche [...] à la refonder<sup>88</sup>. » Cette détresse est une réalité féconde. Le poète manque de fondement. Il prend en charge la parole pour recouvrer une plénitude.

Le poète trouve le lieu de l'inédit, où il se dessaisit d'une part de lui-même, cette part d'évidences, autotéliques et narcissiques. « À présent découvrons-nous, peut-être, dit Paul Celan, le lieu où l'insolite se poste, ce lieu où la personne, dans le saisissement du moi — comme étranger à elle — se dégage<sup>89</sup>? » Mais il en doute : « Allons-nous découvrir tel lieu, tel pas<sup>90</sup>? » L'obsession est puissante et l'urgence, réelle, la souffrance; car le tout de l'existence et du poème prend ses couleurs à cet endroit. L'œuvre d'art, le poème, semble avoir pour fonction de rouvrir le sens ultime de l'être en lien, à cette place devant l'autre.

#### Une démarche d'écriture inversée

La mise en œuvre du poème appelle un entretien avec une parole différente, ce qui exige une ouverture à l'être et un glissement de soi devant l'autre. Elle implique une transfiguration de la langue, traversée par la rencontre de l'être, plus intégré et plus lié à un Tout, Autre, qui reste et qui restera lui-même. La poésie et une pensée plutôt suspendue dialoguent avec cette profondeur en soi. Le poète se lie à la présence de l'autre. Il se penche sur chaque objet comme il se donne. Il ose reconduire l'œuvre de tout et tend vers le vertige de l'entreprise de dire, seulement de dire, ce qui vient. Le poème devient tout — ce que le poète n'est pas et ne sera jamais. Autre est en lui ce passage au-delà (vue et fenêtre); et pour aller encore.

---

<sup>88</sup> Jean-Marie Gleize, *A noir*, p. 157.

<sup>89</sup> Paul Celan, *Le méridien*, p. 21.

<sup>90</sup> *Ibid.*

Comment entrer dans l'écriture de ce poème? Comment rester dans cet espace d'un autre ordre et travailler dans la continuité qui exige une ouverture à Tout, à une existence en lien avec la mort, avec le *il y a sans repos* de Lévinas, et avec l'avenir d'une promesse pressentie? Comment poursuivre le travail, tenir et laisser le poème advenir de lui-même, bien qu'il ne survienne pas tout seul? Nous mettons en œuvre cette vision nouvelle, au-delà du concept, en proposant des poèmes fragmentaires et, au dernier chapitre, un recueil. Roger Munier, écrivain, poète et traducteur de Heidegger, présente un projet d'écriture qui a inspiré le nôtre :

A présent, je tente autant qu'il se peut de « voir », par une déconstruction du regard, un peu du disparu lui-même, soit de reconnaître dans l'apparu l'apparaître lui-même, d'approcher l'apparu dans son apparaître, d'atteindre en un mot l'improbable apparition. Cela ne se fait que par *instants*, et sous une forme qui dépasse nécessairement la formulation conceptuelle. Je pense qu'en cette démarche tout autre [nous soulignons], la langue doit épouser la concrétion, l'indistinction profuse de ce qu'elle indique en un geste aussi effacé que possible. Ce n'est pas encore de la « poésie », ce n'est plus de la philosophie au sens courant. Je ne saurais dire ce que c'est, mais je sais qu'à certains moments je « touche » et c'est, il me semble, la seule chose à prendre en compte. Toute ma démarche depuis *Le Seul* est de faire un pas vers Ce qui précède et patiemment, si patiemment, incompréhensiblement — attend<sup>91</sup>.

Pourrait-on mieux expliquer ce geste? Même si Munier doute que ce soit la poésie véritablement, il semble être son passage. Toucher la poésie, c'est peut-être aussi être touché par elle, accepter d'être mû par ce qui nous touche profondément et nous met en mouvement. Car il n'y a plus de distance, de séparation, entre l'être et une autre parole, sans que l'être soit réellement cette parole. « Ce pas vers Ce qui précède », comme le dit Munier, est selon nous un pas vers la vérité de l'être en

---

<sup>91</sup> Roger Munier, *La dimension d'inconnu*, p. 89.



émergence. Puisque le poète attend et se tait, le silence se découvre. La parole survient.

Une différence de forme, de rythmes et de disposition du tissu langagier existe entre la tension réflexive des poèmes, des intercalaires et le discours théorique de cette thèse. « La réflexion est en marge du poème<sup>92</sup> », écrit Roland Giguère. Dans cette thèse, elle se développe autour des fragments poétiques. Elle n'y pénètre pas; pour les raisons suivantes : elle est une pensée déployée, une concentration de l'esprit qui serre un objet, le cerne; elle renvoie un reflet de ce qui est, là où le poème défocalise, comme un miroir déformant, réétend la perception à l'illimité du monde. Pourtant, cette réflexion théorique soutient l'émergence des poèmes. Avec Jean-Claude Renard, nous disons : « Si la pratique et la théorie de la poésie vont pourtant de pair, c'est qu'on ne peut pas écrire de poèmes sans réfléchir sur ce qu'est le langage poétique et sur la manière dont on l'exerce<sup>93</sup>. » C'est ce que nous faisons, mais cette pensée de la pratique, à notre avis, ne pénètre pas le poème lui-même. Elle le traverse, en permet l'émergence, prépare le poète à affronter, consciemment, avec lucidité, l'épreuve du dire véritable. Hector de Saint-Denys Garneau l'écrit : « La pensée n'a pas rapport à l'œuvre d'art en tant que telle<sup>94</sup>. » Une certaine pensée, du moins, trop objective, n'entre pas à l'intérieur de l'art et de la poésie, parce qu'elle en constitue le dépassement. En revanche, une pratique artistique et un art, sans pensée sous-jacente, préalable, semblent impossibles. C'est une absence de penser qui fait l'être seul : une absence de penser jusqu'au bout. Une absence aussi de création et de poèmes.

---

<sup>92</sup> Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, p. 107.

<sup>93</sup> Jean-Claude Renard, *Notes sur la poésie*, p. 66.

<sup>94</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, p. 137.

Notre approche explique la présence d'intercalaires : « Des *écritures*, au contraire, en pleine recherche, écrit René Lapierre, capables de refuser l'expédient ou le truc dont elles se seraient contentées quelques semaines plus tôt pour vouloir de façon rigoureuse une tonalité, un rythme nouveaux<sup>95</sup>. » Nous proposons des réflexions plus souples, soutenues par une tentative de repositionnement devant le discours théorique et les exigences de l'art contemporain.

Nous avons essayé, autant que faire se peut, de diminuer aussi l'effet de redondance présent, d'un retour de l'objet où la pensée, sans doute, piétine, s'essouffle. Seulement, nous n'avons pas cru bon d'éliminer l'espace où la thèse semble née, c'est-à-dire, à la jonction de la pensée et de l'espace d'une prise de parole, là où la poésie peut avoir lieu. N'est-ce pas justement là, où la pensée s'arrête, là où elle cesse de se buter à son objet, que le signal de son échec implique une autre parole qui, elle, au lieu de penser l'objet, fait corps à corps avec tout ce qui déborde n'importe quel objet? Peut-on penser que les intercalaires représentent cet espace de transition, la chambre d'attente du poème qui veut se faire, et que le retour de la pensée, dans ses mêmes ornières, ressemble au rythme ondulatoire des vagues venant retravailler l'intérieur d'une falaise au point d'y gruger, à force d'années, des grottes où de lointains échos s'entendent? La pensée se répète, parfois, mais cette répétition appelle et rappelle en même temps l'incantation d'une écriture qui ne frappe plus l'écueil que pour en faire exploser les cris. Il y a aussi, dans les intercalaires, une forme de travail en dessous, une préparation des poèmes, une prise de position créatrice, notre pratique en germes. Nous y prenons position, mais sans exclure, bien que nous ne l'explicitons pas

---

<sup>95</sup> René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, p. 148.

toujours, d'autres pratiques, moins graves ou moins extrêmes, et peut-être davantage portées vers le jeu dans la langue et le ludisme pur.

### **Intercalaire I.1 La forme transformante d'un poème**

Tout poème est une forme en devenir, une forme de relation à rien. Il devient cette épreuve de séparation, d'interruption et de continuité d'un sens à découvrir. Le travail poétique entraîne une transformation inévitable. Être dans la forme, dès le premier mot, c'est accepter une différence. Le poème est ce mouvement vers le pôle de tension du langage, une dérive vers l'intégration d'un réel inconnu. Est compris comme une forme, tout procédé qui, d'un départ  $x$ , suivant une ligne  $y$ , se développe à partir de ce geste : un trajet de  $x$  à  $y$ . Elle implique ce processus. La forme s'éprouve et elle exige un consentement. Elle a pour fonction de déporter et de surprendre, de réveiller une autre perception. La nécessité d'un renouvellement des formes poétiques tient à ce que le poète doit épouser, jusqu'aux limites du monde et de la langue, l'existence sans mot. L'écriture du poème transforme un être humain en créateur de forme; une langue, en un autre langage. Elle exige l'expérience, un travail pratique et une patiente maturation pour qu'une langue, avant cela ordinaire et courante, soit maintenant la mouture d'une relation nouvelle et créatrice.

En marge du poème et à l'extérieur du discours, mais dedans, posées là, des poches de réflexion déliées, comme des mouvements autonomes, nous rapprochent du lien créateur et de sa pratique.

### **Intercalaire 1.2 : La démarche poétique**

L'écriture poétique rompt avec le définitif et la logique de la langue habituelle. La poésie libère la parole des mots; elle s'écarte des définitions et des modèles, des idées et des images reçues. Les Prévert, les Villon, poussent une forme d'expression jusqu'à l'entendement du plus lointain, sous les mots et par eux, vers ce qui touche à l'avènement de l'essentiel : le lien créateur de l'humain. L'écriture poétique est une forme de relation de soi à soi différentielle. Le poète met en forme l'écoute d'une parole vitale, impossible à figurer autrement qu'en images. Il n'éprouve pas une simple relation sujet/objet : il s'expose au tout autre. Son poème devient la forme de ce passage, le lieu d'une tension où le dire n'est jamais la surface des choses : dépassement de soi, glissement de l'être devant l'autre. À partir d'un temps d'ouverture, de fragilité et d'impouvoir, le poète éprouve ce moment où, en étant plus uniquement lui-même, il est le sens de ce qu'il pressent. La poésie implique ce renversement de la perception. Le poète ouvre son lien à la vie fragmentaire, à la totalité de l'existence. Un mot éclate et déclenche l'apparition des choses, l'inclinaison de l'être vers l'absence. Le poète redonne aux mots leur pouvoir de guidance. Rien n'est plus comme avant. Il évolue en éveil, transforme, attribue et reçoit, dissout et recompose tout (ce presque rien) à partir d'une relation inconnue avec une parole infinie à venir et qu'il attend : cette promesse d'une parole de l'être devant l'autre.

Les fragments de poésie inclus dans cette thèse portent aussi cet esprit. Ils n'ont pas le fini d'un discours, ils pourraient tous, plus ou moins, se transformer encore.

je propose  
la fleur de l'œil  
cette peau intérieure du ciel  
le silence de la route  
mais je comprends que d'autres gestes épousent leurs racines  
ma langue dépasse le paradigme de la pierre  
jetée dans la criée  
et je comprends que d'autres gestes épousent leurs racines  
je vis dans l'angle mort  
qui change le nom de ce qui touche  
à la croissance de l'eau

voir n'est plus comme avant  
la ressource des arbres  
est ce couteau sans manche  
la chemise des chambres  
réouvertes du cœur par l'appétit de la couleur douloureuse  
sans appui sur le fil infiniment perdu  
sous le germe en prière cette flamme  
en qui s'éveillent tous les dons

L'interrogation de Roberto Juarroz pourrait décrire nos poèmes: « Peut-être nous faudrait-il parler ici de fragments en chute, échardes de poèmes, gestes d'approche, morceaux de matière poétique de textes qui n'ont pas terminé de naître<sup>96</sup>. » En effet, à l'exception d'un ensemble de poèmes réunis au cœur de la thèse et d'un recueil proposé au dernier chapitre, la colonne de cette voix différente, celle des fragments de poésie, perce et explose, geyser, gerbe *parolifère*; elle se réfère au noyau poétique de cette nuit du langage que peu d'écrivains explorent. « Le problème des poètes de notre époque, écrit David Huerta, c'est qu'à quelques exceptions près, ils ne sont presque jamais disposés à

---

<sup>96</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 13.

affronter les grandes questions du langage et de la nuit<sup>97</sup>. » Il faut pourtant savoir passer par la nuit, à travers le langage, son extinction et son absence. Mais une nuit plus noire que la nuit : la solitude essentielle, celle de l'être, dont parle Lévinas. Cela nécessite un renversement, une perspective nouvelle : l'installation d'un voir, d'un entendement; la création d'une existence réitérée, mais à partir de son fondement.

Cette thèse à trois voix provient d'une aspiration à dire en même temps, dans le même ouvrage, la poésie et la pensée du poétique. Jean Starobinski le précise pour nous dans la préface d'un recueil d'Yves Bonnefoy : « [...] je veux dire, tout ensemble, une expérience de l'être et une réflexion sur l'être<sup>98</sup> [...] ». Réflexion sur l'être, devant l'autre, que développe la structure des chapitres alternant un dialogue entre Heidegger et Lévinas. Mais aussi : expérience de l'être éprouvant, dans la parole, la réalité de l'autre, en composant des poèmes. Nous avons également convoqué au sein de cette thèse, aussi souvent qu'il était pertinent de le faire, la parole de poètes, certains poèmes et leurs idées. Comme le dit Jean Cohen : « Il faut croire ce que disent les poètes lorsqu'ils parlent de poésie<sup>99</sup>. » Ils confirment, parfois présentent, le lieu et l'exercice de la poésie.

Nous mesurons dans cette thèse l'impact d'une dynamique ontologique du poème sur le travail d'écriture poétique et nous ouvrons l'écriture du poème à cet autre, parole, au langage de l'être se créant devant l'autre. La pensée et la création, la réflexion et le poème sont intimement liés; c'est pourquoi nous avons conservé, à même le discours, à l'intérieur de celui-ci, de l'écriture en travail, une pensée qui

---

<sup>97</sup> David Huerta, « Le langage et la nuit » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 207.

<sup>98</sup> Jean Starobinski signe la préface d'Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 11.

<sup>99</sup> Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, p. 207.



se fraye un chemin vers l'objet de sa compréhension : les intercalaires. De plus, tout au long de cette thèse, nous faisons référence à la poésie, nous voulons la faire sentir, mais sans devoir toujours la citer, dans le sens où René Lapierre l'entend :

[...] faire référence consiste moins à se reporter qu'à se déporter [nous soulignons], à quitter ce qui voudrait s'imposer comme soi. Contrairement à la citation, la référence n'est pas un attachement ou une caution ; elle porte atteinte beaucoup plus profondément, et se traduit davantage par un rapport d'attention [nous soulignons] que par un rapport d'adhésion<sup>100</sup>.

Cette attention est une écoute d'un autre genre, déterminante et à faire, en dehors des voies du pouvoir, de l'imposition et de la volonté. Elle concerne davantage une détermination de fond, un engagement au consentement, à l'abandon et à l'errance d'une recherche, et à la perte de la parole toute faite pour la parole à faire. Patience est alors le présent nom d'une promesse.

Nous pensons le jeu du possible, le lien de l'être avec le monde, et le savoir de ce monde, le mot et la langue. Il faut faire voir, ressentir, pressentir et entendre autrement en dépassant le connu. Il faut voir une limite, un absolu peut-être, un... poème : l'abnégation de soi-même, un retour à plus soif, à la main qui désapprend de prendre, à la parole qui retourne vers elle-même le sens de son appréhension. Nous reprenons à notre compte l'intention du poète Czeslaw Milosz : « Je dirai en quoi consiste l'apprentissage de la main<sup>101</sup>. » Elle figure l'écriture caressante que nous proposons, un processus d'ouverture à la parole de l'être devant l'autre, face à l'irréductibilité d'un tout, autre : une extériorité radicale devant laquelle et par

---

<sup>100</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 56.

<sup>101</sup> Czeslaw Milosz, cité par Jean-Michel Maulpoix dans *Adieux au poème*, p. 95.

laquelle l'être atteint sa véritable dimension : éthique, philosophique et esthétique, pleinement humaine.

Mais il faut d'abord comprendre la déclosion de l'étant, l'émergence de la vérité de l'être, selon Heidegger; puis le temps véritable, tel que le conçoit Lévinas et l'épreuve qu'il implique, la solitude essentielle, la souffrance de l'existence anonyme, l'événement de la mort pour accéder à la réalité de l'autre. Ces bases théoriques posées, il faut mieux saisir comment, dans l'épreuve du présent, le poète s'éloigne de l'objectivation, rejoint une logique du cœur et le chant de l'existence selon la pensée heideggérienne. Puis avec Lévinas, grâce à l'exemple du mode de la caresse et aux caractéristiques de l'autre, défini par le mystère et par la pudeur, nous pourrons constater comment parvenir à écrire une parole sans la posséder. Finalement, dans le dernier chapitre théorique, nous plongerons jusqu'au cœur de la prise de parole poétique en exposant le différend, entre l'être et l'autre, que porte le poète au cœur de l'être, sans qu'il en réduise la contradiction. Nous croiserons ainsi la pensée d'Heidegger à celle de Lévinas.

Un peu partout dans la thèse, vous aurez la possibilité, comme lecteur, d'apprécier les résultats de ma pratique. Chaque essai de poésie est une réponse à ces questions : Comment donner plus d'existence à ce lien avec l'attente d'un avenir sans contenu qui fait ce poème total et lié à l'être devant l'autre? Comment mettre en œuvre la parole d'un autre poème? Comment maintenir la parole en son état naissant? Comment, en somme, faire face à cet autre genre de parole, aller à sa rencontre et noter en chemin les dépouillements successifs d'une telle descente en soi, vers ce que Jacques Derrida appelle la « Vallée originaire de l'autre dans

l'être<sup>102</sup> »? Le poète, peintre et graveur Roland Giguère écrit : « Chaque tableau naît d'une périlleuse descente<sup>103</sup>. » Chaque poème également. Nous descendons, je descends, vous descendez : pour caresser un instant l'autre parole, contempler un moment l'au-delà (du poème) : la poésie, ressentie et présente, flottante à même une pensée qui s'étend, sans fixer pour toujours le monde devant soi, mais au-delà de soi, le monde non plus objet ni sujet, mais mystère, lorsque la parole nous contient, expose et conserve ses secrets. Nous mettons en œuvre cette autre parole, liée à un dynamisme plus profond. Nous essayons d'en percevoir le dynamisme et d'en prendre connaissance. L'art n'est pas strictement technique, une affaire de moyens, de coupures de strophes, de rythmes, d'enchaînements de thèmes et d'images, il cache une fidélité à une réalité sous-jacente.

La difficulté de l'art poétique tient aussi dans son matériau premier, qui semble être la langue, un certain genre d'expression : une langue que tout un chacun peut parler et rassembler au point de se croire poète en versifiant un peu. Mais l'exigence poétique implique une profondeur qui ne concerne pas uniquement l'usage des formes littéraires, mais l'expérience d'être aussi dans les formes, dans la langue. Même si le poète utilise la langue, son travail diffère de celui de ses semblables, les peintres, les sculpteurs et les musiciens. Hegel identifie ce point :

[...] la tâche du poète peut être considérée à la fois comme plus facile et comme plus difficile que celle des autres artistes. Comme plus facile, parce que, malgré la grande habileté qu'exige le maniement de la langue poétique, il n'a pas à vaincre des difficultés techniques trop nombreuses; comme plus difficile, parce que la poésie, moins elle est à même de réaliser une concrétisation extérieure, et plus elle doit chercher à la remplacer, en descendant jusqu'au noyau intime et propre de l'art [nous soulignons],

---

<sup>102</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 49.

<sup>103</sup> Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, p. 27.

dans les profondeurs de l'imagination, en recherchant des conceptions vraiment et authentiquement artistiques<sup>104</sup>.

Hegel indique le point critique du poème : cette capacité de trouver des conceptions et des expressions authentiquement artistiques qui font passer la langue dans le langage. Celles-ci ne dépendent pas d'un contenu, mais d'une relation au contenu qui prédomine et dont la finitude n'est pas définitive. Comme s'il fallait s'affranchir du sens convenu, définitif, ce qui semble pour nous plus difficile avec la langue qu'avec des notes ou de la peinture. Cela signifie corollairement que certaines expressions sont triviales, connues, communes, prosaïques. Il faut donc au poète l'habileté de reconnaître le poétique, de le choisir, et de mettre en œuvre cette relation.

La mise en forme d'un poème en provenance du temps véritable consiste, entre autres, à se laisser aller, à mourir et à souffrir. Le poète met en œuvre l'écriture d'une parole qui prend racine dans le lien créateur de l'être devant l'autre. La mise en forme du poème devient l'équilibre matérialisé d'un apparent chaos. Il y a toujours un travail, au commencement du poème (et durant le poème) : une attente. Le poète anticipe ce qui pourrait être et qui, dans les faits, semble être le mode poétique lui-même de l'être encore. Il commence en pressentant une forme de travail, comme le formule Suzanne Jacob : « Je vais bientôt entrer dans le voyage de l'écriture. J'avancerai dans la neige et il neigera dans chacune des traces creusées par mes pas<sup>105</sup> [...] ». L'itinéraire est inconnu ; la forme, encore à naître. Le geste poétique laisse sa trace créative : un lien que l'être creuse, dans le mur apparent du monde, dans la quadrature de la perception

---

<sup>104</sup> Friedrich Hegel, *La poésie*, p. 69.

<sup>105</sup> Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, p. 92.

consensuelle. Le poète trace moins une figure que la création d'un lien avec un tout à partir d'elle. Il est en lien avec l'infini, le tout de l'infini, sans cesse recommencé dans la parole. Cette position n'intéresse guère une philosophie pratique. Elle est pourtant, voyons-le peu à peu, le cœur même de l'acte de reconduire un être humain au sein de la création.

### **Intercalaire I.3 : L'éveil d'une poésie de l'autre monde**

Une poésie sans effet n'est pas lue. D'où sort-elle? D'où tient-elle son pouvoir? Elle semble l'obtenir de cette faculté de l'œuvre de déporter l'être au centre de lui-même. Elle amène un lecteur (et le poète est le premier lecteur) à quitter sa réalité pour une autre, plus profonde, plus essentielle. Il s'aperçoit qu'il va sans cesse, au sein du monde, d'une place à l'autre sans toujours rencontrer une expérience limite. Parce qu'il lit, grâce au poème, cette poésie de l'être au monde, parce qu'il la découvre devant lui comme possible, il sent qu'il peut la transporter hors du livre. Ainsi, s'attacher à la réalité extérieure, quelle qu'elle soit, toucher du bois ou la beauté de l'existence, c'est ne pas exister si ce lien du lecteur avec ce qu'il touche ne change pas son lien à la réalité. La poésie s'écoute, se crée et se diffuse, grâce à cette attention de quelques êtres. Ceux-là ont développé un art de recueillir la profondeur du monde en son état naissant. Ils nous font voir, parce qu'ils la découvrent et s'y arrêtent un instant, la vérité — sous toutes les apparences d'un réel qui dévoile finalement des liens secrets insoupçonnés.

### Une finalité *explorée*<sup>106</sup>

L'écriture poétique que je mets en pratique et que j'essaie de mettre en œuvre tend vers une autre parole. Je cherche à déjouer le retour de la langue connue, et la logique habituelle, pour toucher de plus près, pour caresser, la conscience que je peux avoir des choses et les laisser me confier leurs secrets. Ce n'est pourtant pas encore le langage des choses elles-mêmes — qui y accède vraiment et qui peut le prétendre? — mais un langage que j'aime qualifier d'humanisant et de première main.

Je reconnais la poésie avec le « théorème d'Aquien<sup>107</sup> » : « Il y a poésie chaque fois qu'un écrit nous introduit à un monde autre que le nôtre, et, nous donnant la présence d'un être, d'un certain rapport fondamental, le fait devenir aussi bien le nôtre<sup>108</sup>. » Ce qui implique que la poésie est peut-être dans la lecture et dans un choix. C'est pourquoi les 12 poèmes au centre de la thèse sont importants. Car j'ai reconnu une parole autre comme étant la mienne, et j'en ai fait des poèmes. Toutefois, cette parole, autre, je peux aussi l'écrire moi-même, et la produire par moi-même, comme je le fais régulièrement à travers la réflexion théorique.

Dans ce théorème, je retrouve trois éléments que j'étudie : 1) l'introduction à un monde autre que le nôtre, celui de l'œuvre et ses caractéristiques, comme la critique le fait aussi ; 2) la présence d'un être de profondeur et d'appel, de

---

<sup>106</sup> Claude Gauvreau représente pour moi un exemple à suivre. Bien qu'il joue avec la langue à l'extrémité du dicible, ce que je ne fais pas dans cette thèse, il est le créateur d'un autre langage qui, lorsqu'on accepte le contrat de lecture, renoue avec le pouvoir créateur, la possibilité d'un autre type d'expérience, comme le figure le début d'un de ses jappements à la lune : « gastribig aboulouc nouf geûleurr naumanamanamanamouèr [...] ». *Étal mixte et autres poèmes*, p. 192.

<sup>107</sup> Nous inventons l'expression.

<sup>108</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, p. 232.

fondement ; 3) et finalement, le fait d'être touché et pris dans une relation devant l'autre, qui étrangement me concerne.

Aussi, je ne perds pas de vue cette idée de Jean Cohen que : « [...] c'est sur l'antique aporie du même et de l'autre que débouche la problématique de la poéticité<sup>109</sup>. » Non seulement elle y débouche, mais elle s'y abouche en premier lieu; car c'est de ce lieu du même et de l'autre, de l'être devant l'autre, que le poète prend la parole. Mais il serait vain de chercher, dans la parole elle-même, l'être et l'autre, car ils sont, dans le poème, le même, sans être l'un, puisqu'on sent, on ressent, qu'il y a une tension entre l'être qui écrit le poème et la parole qui s'en dégage.

La poésie donne forme à une voix singulière, comme le pense Paul Valéry, ce maître, une parole à la fois personnelle et universelle, car elle provient, selon moi, de l'être devant l'autre :

Je crois que ce principe [le véritable principe poétique] est à rechercher dans la voix et dans l'union *singulière*, exceptionnelle, difficile à prolonger de la voix avec la pensée même. Donner à la voix en acte une sorte de vie propre, autonome, intime, impersonnelle — c'est-à-dire personnelle-universelle (par opposition avec personnelle-accidentelle), faire de la parole un résonateur de l'esprit, c'est-à-dire *du tout perçu et percevant*, subissant et répondant, — tel est le but, le désir, le signe, le commandement.// Le poète [sic] fait aux autres hommes un présent non extérieur, mais il leur donne un autre usage de leurs pouvoirs, une nouvelle distribution de leurs ressources<sup>110</sup>.

Cette distribution exige de gagner la région de l'être, d'ouvrir à l'être une parole, imaginaire et réfléchie. Il est difficile de le faire, aussi, car prolonger la voix avec la

---

<sup>109</sup> Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, p. 132.

<sup>110</sup> Paul Valéry, *Ego Scriptor*, p.98.



pensée même, c'est aussi choisir une pensée plus englobante et moins objective.

Hélène Dorion le formule d'intuition :

L'écriture poétique possède à mon sens la capacité de surgir à la fois de l'imaginaire et de ce qui relève d'une réflexion, ces deux éléments, l'image et le reflet, étant d'ailleurs intimement liés au regard, à cette *vision* que transpose le poème à travers la langue. Vision singulière du monde capable de secouer nos certitudes, de nous ébranler, de susciter l'émoi, c'est-à-dire de nous mettre en mouvement, un mouvement véritable, qui n'est pas vaine agitation mais avancée profonde. Ainsi, peut-être la poésie est-elle également un lieu possible de métamorphose de l'être<sup>111</sup>.

Possible? Certes, elle est le lieu de cette transformation.

---

<sup>111</sup> Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, p. 15.

## PARTIE 1 : LA DIMENSION TRANSCENDANTE

Je ne parlerai jamais de poésie  
qu'en termes métaphysiques<sup>112</sup>.

Salah Stétié

---

<sup>112</sup> Salah Stétié, *Archer aveugle*, p. 14.

Il y a dans l'humain une dimension transcendante. Elle nous semble efficiente en poésie, mais souvent effacée, plus ou moins méconnue. Souvent, on remarque davantage l'aspect linguistique du poème, son sens, son rythme et sa disposition. Son origine et la manière dont il surgit apparaissent moins clairement. C'est pourquoi nous tentons de remédier à cette discrétion. Nous présentons dans le chapitre un la conception de l'œuvre d'art selon Martin Heidegger. S'applique-t-elle au poème? Peut-on dire que ce dernier est la mise en œuvre de la vérité? Si oui, de quelle vérité s'agit-il? Nous présentons dans le second chapitre la conception du temps selon Emmanuel Lévinas. S'applique-t-elle en pratique à la poésie? Si le temps est, pour ce philosophe, la rencontre du sujet avec autrui, est-il possible qu'il en soit de même dans la composition du poème? Nous étudions en quelque sorte dans cette première partie, en compagnie de ces experts, les deux réalités qui nous semblent avoir le plus d'incidences sur la forme que prend un poème selon nous, un certain type de poésie tournée, comme nous aimons la faire, vers une parole de l'être devant l'autre.

## CHAPITRE 1 : METTRE EN ŒUVRE LA VÉRITÉ

Seul un tel savoir prépare à l'œuvre  
son espace, aux créateurs leur voie<sup>113</sup> [...].

Martin Heidegger

---

<sup>113</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 89.

### 1.1 La vérité poétique

Qu'est-ce qu'implique l'écriture du poème? Est-ce de parler vrai, de rassembler une parole authentique? Nous examinons dans ce chapitre les implications et les conséquences d'une conception heideggerienne de l'œuvre d'art. Pouvons-nous affirmer avec lui que l'œuvre d'art est la mise en œuvre de la vérité, celle de l'être? Le poème découvre-t-il au créateur et au lecteur, comme œuvre d'art, cette vérité en son battement : « Une vérité comme une tour, écrit Roberto Juarroz, qui pousserait de sa propre substance<sup>114</sup> »? Peut-on penser que le poème s'écrit en partie à partir ou en direction de cette parole plus véritable? « À partir d'un certain niveau d'expression, écrit Fernand Ouellette, la poésie s'élève à la limite de l'inconnaissable, elle touche à ce qui gravite à la lisière extrême du dicible, c'est-à-dire à l'intemporel, à l'invisible, au non-reconnaissable<sup>115</sup>. » La réalité de l'être n'est-elle pas justement ce lieu où gravitent l'invisible, l'inconnaissable et ce qui dépasse l'entendement?

---

<sup>114</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 18.

<sup>115</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 157.

## 1.2 Logique du dépassement

Descends plus bas, descends  
seulement<sup>116</sup>.

T.S. Eliot

Martin Heidegger nous incite à plonger dans la réalité de l'être. Si on examine les idées qu'il exprime dans *L'origine de l'œuvre d'art*, la poésie est davantage fondée sur la vérité de l'être. Elle se donne sous un mode qui diffère de la construction par fondements de la science. Cette différence, d'autres auteurs l'ont aussi remarquée. Michèle Aquien écrit :

Le savant se situe du côté du discours scientifique (« logique générale »), d'où le sujet en tant que tel [...] est exclu ; le mystique, lui, et dans ce que Valéry appelle « la logique de l'homme seul », c'est-à-dire non une logique des universaux, mais un ordre individuel, dont la logique, qui est celle de sa propre chaîne signifiante, lui appartient en propre. Cette logique, en fin de compte, lui échappe et le transcende<sup>117</sup>. »

Le poète semble suivre cette seconde voie plus mystique. Elle possède bien, nous le verrons en temps et lieu, sa propre logique, puisque nul ne peut imposer la vérité de l'être. Elle se met en œuvre par elle-même. La logique de cette vérité échappe entièrement à l'auteur. Mais n'est-ce pas aussi parce que la relation artistique dépasse le sujet créateur ? Elle semble commencer dès ce moment où, René Lapierre l'exprime ainsi, l'« éprouver nous déborde<sup>118</sup> ». Le poète trouve, en composant un poème, l'équilibre entre l'intelligence et le sensible. Un paradoxe, car la coupure entre la langue et la réalité serait irrémédiable, si l'on en croit Jacques Derrida : « [...] le concept de signe ne peut en lui-même dépasser cette opposition du sensible et de l'intelligible<sup>119</sup>. » Le signe sépare de ce qui est. « La

---

<sup>116</sup> T.S. Eliot, cité par Louise Warren dans *Interroger l'intensité*, p. 39.

<sup>117</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, p. 316.

<sup>118</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 118.

<sup>119</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 412.



vérité pourtant fait signe, écrit Roger Munier. Elle est ce qui nous « parle », dans une chose, un être, une idée, quand vraiment cela nous *parle*<sup>120</sup>. » Comment le poète réussit-il donc à laisser parler cette vérité à travers le concept? Comment retrouve-t-il l'éternelle présence des choses? Comment dépasse-t-il l'état de fait d'une langue, couplée généralement à la pensée logique, pour développer le souffle d'une parole authentique?

Louise Dupré nous indique une piste : « La vérité du poète suppose [...] une quête subjective, qui contourne les repères identitaires [...]. Déconcertante, la vérité poétique laisse affleurer à la parole l'inattendu, l'inexprimable, l'ineffable<sup>121</sup>. » Le poète joue le mot à sa limite de signe, à la limite, en fait, du signe conceptuel. Il utilise le mot comme pivot d'un retournement de la conscience. Il souscrit ainsi à une position nominaliste, certes, mais pour pointer vers une tout autre réalité. Il a besoin des mots pour dire encore autre chose, de plus présent, de plus lointain. Ainsi peut-on dire que le poète dépasse la langue en la transcendant? Il fait du mot un espace qui déclenche une perception nouvelle de la réalité plurielle, sans intérieur ni extérieur, sans la division conceptuelle habituelle entre l'intelligence et le sensible. Il se dispose à la réalité d'un autre monde, le créé, au-delà du connu — et sous les apparences :

Ainsi se forme l'étrange espoir d'atteindre, écrit Albert Béguin, précisément par le subjectivisme absolu, à la seule objectivité valable : c'est au terme de la descente en soi, alors qu'il n'accepte plus que ce qui est unique et personnel, que l'homme prétend saisir enfin quelque chose qui le dépasse<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Roger Munier, *Opus incertum*, p. 67.

<sup>121</sup> Louise Dupré, « *Cela, oui, le poème* » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 96.

<sup>122</sup> Albert Béguin, *Poésie de la présence*, p. 18.

Certains poètes composent des vers à partir de cette réalité qui les dépasse. Ils accèdent, nous le pensons, à une vérité plus profonde, moins apparente et essentielle. Ils consacrent leurs efforts et leur vie à une poésie que l'on dirait ouverte à cette dimension invisible. Dans le sonnet dit « des voyelles », Arthur Rimbaud, par exemple, leur attribue arbitrairement une couleur : A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Il détourne ainsi l'usage des lettres et fait passer la langue du côté de sa perception. Il donne le nouveau code et définit son langage. La pensée conceptuelle, représentée par le mot, ne vaut plus la chose : la lettre porte une couleur du monde. En français, les 26 lettres de l'alphabet s'assemblent pour former certains mots dont le sens est relativement bien défini par l'usage. L'écriture poétique semble se couper le plus possible de l'écriture mécanique et représentative du même. Dans leur geste créateur, les poètes rimbaldiens affirment que le code sert une autre vision : « Je dirai quelque jour vos naissances latentes<sup>123</sup>. » Un lien émerge, il est créé, et la possibilité de faire, de découvrir; de même que la nécessité de revoir le code, la vie et l'éthique de la parole. La poésie passe avec eux du côté de la vue (magique, dirons-nous, seconde); elle passe aussi du côté de la plastique, de la recherche et d'une manière irréversible de traverser des mots.

je suis la terre en feu  
habitée par les ailes  
  
sous cette écorce que je cède  
bourgeonne ma mort

---

<sup>123</sup> Arthur Rimbaud, « Voyelles » dans *Poésies complètes*, p. 71.

### Intercalaire 1.1 : Deux utilisations de l'écriture

N'importe quel mot que l'on  
écrive réveille ce qui est déjà écrit en  
dessous. Et aussi ce qui attend pour  
s'écrire<sup>124</sup>.

Roberto Juarroz

Nous distinguons deux utilisations du système d'écriture. Nous reconnaissons facilement l'écriture instrumentale : ce processus par lequel un écrivain utilise le système d'une langue pour communiquer avec ses semblables. L'écriture usuelle se sert du code à des fins pragmatiques. L'annotation commode et plus ou moins fidèle de la langue conserve une parole, très souvent asservie à la logique conceptuelle, schématique et binaire du système d'écriture convenu. Cette logique exclut une expérience sensible avec le monde. Elle le repousse et le conceptualise. Elle pose le langage à l'extérieur de l'être humain.

Nous reconnaissons moins facilement l'existence d'une écriture seconde : ce processus par lequel un écrivain utilise le système d'une langue pour créer un langage. L'écriture seconde se sert du code pour en reformuler un autre. Elle structure l'invention d'un langage d'avant la langue et sa logique sujet-objet. Le poète écoute une parole sous la langue, comme l'exprime Suzanne Jacob : « J'écoutais intensément/ quelque chose à dire qui se disait/ avant moi [...] Tout était souriant et inquiet/ comme les germes<sup>125</sup>. » Cette écriture seconde explore, creuse et ouvre un monde où l'intelligence sensible prévaut sur la connaissance. Le poète médiatise un champ perceptif qui se coupe d'une lecture de la réalité donnée par une langue habituelle.

---

<sup>124</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 142.

<sup>125</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 44.

En pratique, cette écriture seconde libère une parole sous les mots et grâce à eux. Le mot poétique devient l'usage pratique d'une telle liberté de dire — la racine des fables. Le poète retourne au pur tracé.

C'est que le peuple dispose déjà, écrit Hegel, pour les usages de la vie ordinaire, d'une langue prosaïque toute formée, si bien que l'expression poétique, pour pouvoir intéresser, doit s'écarter de la langue ordinaire et se forger de nouvelles expressions, plus élevées, plus riches de substance<sup>126</sup>.

Comment? L'écriture seconde crée une parole libératrice d'espace et de mots en renversant le système de l'écriture instrumentale et en l'utilisant à des fins esthétiques.

---

<sup>126</sup> Friedrich Hegel, *La poésie*, p. 87.

### 1.3 L'avènement de la vérité

La vérité c'est toujours pour moi  
une apparition et c'est pourquoi elle est  
belle (et l'apparition a un *élan*)<sup>127</sup>.

Peter Handke

Selon Heidegger, l'œuvre d'art est l'avènement de la vérité. L'œuvre vient une seule fois au jour et apporte une nouveauté historique à la conscience. Elle provient d'une émergence de l'être. Pourtant, nous savons bien que, matériellement, elle est créée par les mains d'un artiste. Cette matérialisation repose toutefois sur la possibilité de la vérité d'avoir lieu : « [...] en tant que possibilité insigne pour la vérité d'avoir elle-même de l'être au milieu de l'étant<sup>128</sup>. » Une chose, par exemple, apparaît dans sa vérité de provenance. Elle survient avec la source de son provenir. C'est ce que prétend Heidegger. Est-ce le cas dans un poème?

l'eau de la pluie s'ébat  
sous l'arbre de la chambre  
  
averse  
sur la tache du vase  
  
et le signal rocheux des lacs  
confond la semence et les herbes  
  
l'aube a des yeux d'oiseaux

La chose dans un poème semble liée à sa provenance. Des yeux d'oiseaux se comparent à l'aube, mais l'aube, aussi, nous regarde. Celle qui, d'ordinaire, porte en son ciel des oiseaux, porte également leur regard. Ils voyagent aussi dans cette aube. Ce trait de l'aube est perçu à partir de cette vision première des choses.

<sup>127</sup> Peter Handke, *L'histoire du crayon*, p. 90.

<sup>128</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 69.

Autrement dit, la vérité — de l'aube — est son apparition. Stéphane Mallarmé donne à entendre cette perception poétique où les choses sont recueillies dans leur souffle. Il écrit : «La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli<sup>129</sup>». On dirait qu'il exprime même ce que doit être un vers, soit une image perçue et recueillie dans sa perception même.

les pieds du monde  
reviennent  
par le rire de la ville  
  
l'onde me casse  
phares et phases des anses  
  
et la fenêtre s'est éclipée

Le poème met en œuvre cette vérité de l'apparaître. « La force la plus profonde du fond, affirme Mikel Dufrenne, c'est la force de l'apparaître. Et c'est là que réside le secret du poétique : il est la gloire de l'apparaître par quoi la Nature s'accomplit<sup>130</sup>. » L'art poétique présente la beauté d'une apparition. La poésie n'a-t-elle pas pour fonction d'éveiller l'être créateur, de ranimer la substance des ailes?

va l'eau et va le feu  
dans le verre  
s'incline le pardon  
  
la face des anges  
se retourne vers toi  
cette fille et le centre  
  
tu te présentes à la fureur  
elle te garde  
comme un puits sans douleur

---

<sup>129</sup> Stéphane Mallarmé, « Apparition » dans *Poésies*, p. 24.

<sup>130</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, p. 172.

La beauté de la vérité est l'œuvre éclos. Vérité et beauté sont d'ailleurs les deux pôles d'un même mouvement : « La beauté ne se rencontre pas à côté de cette vérité [la vérité de l'être] : car lorsque la vérité se met en œuvre, elle apparaît. C'est l'apparaître qui, en tant que cet être de la vérité à l'œuvre dans l'œuvre, est la beauté<sup>131</sup>. » Ce qui est beau, c'est donc la vérité qui apparaît. Mais il est difficile de le démontrer, parce que cette vérité est de l'ordre du sensible et de la sensation. Citons ce poème de Lionel Ray :

Il y avait une armoire ouverte,  
mélange des jours, noms et visages,  
et dans les entrailles du sommeil  
la fatigue aux yeux de paille.

On dirait que l'enfance est partout.  
Dans le théâtre des giroflées ou le silence  
d'un dieu qui dort, dans les ruisseaux personnels  
et la certitude des routes.

Pourquoi donc tant de tristesse  
dans tes yeux de chien puisque tes vers  
tracent des parallèles dans le monde

Unissant toute chose  
à l'autre :  
azur et cloporte, crépuscule et volet<sup>132</sup>

Outre l'utilisation d'images comme « les entrailles du sommeil », « la fatigue aux yeux de paille » et des compléments de noms qui déterminent de manière inusitée des yeux « de chien », la certitude « des routes », c'est du premier vers de la seconde strophe dont nous aimerions dire un mot. Ray écrit : « On dirait que l'enfance est partout. » C'est son impression. Il affirme avec une phrase assertive sa vérité du moment. Cette vérité n'a pas de preuve sinon l'étrangeté des images qui

---

<sup>131</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 92.

<sup>132</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 302.

l'entourent, soit avant, soit après. En fait, la beauté de l'expression poétique ne concorde pas avec la véracité d'un énoncé, en apparence factuel; elle provient du dévoilement de son origine. Emily Dickinson écrit : « Beauté — n'a pas de cause — Elle est<sup>133</sup> ». L'apparition surgit — dans le champ de vision. Un pan de la réalité qu'on ne voyait pas avant qu'elle se découvre sans raison. « La rose est sans pourquoi, écrit Angélus Silesius,/ elle fleurit parce qu'elle fleurit,/ elle ne se soucie pas d'elle-même,/ elle ne se demande pas si on la voit<sup>134</sup>. » Le poète met en œuvre ce genre de vérité, il la fait apparaître. « Il s'agit seulement de créer les conditions propices à l'apparaître, dit Bernard Noël, et alors survienne ce qui doit venir<sup>135</sup>. » Le poète tente de mettre en œuvre cette vérité de l'être qui crée de l'apparaître. Toute beauté poétique semble provenir de cette apparition de la réalité sensible à l'être recueilli.

rien ne détruit  
les couloirs dans le mur  
les ouvertures et les cailloux  
qui plongent dans la mer

Heidegger met au jour cette parenté intime entre vérité et beauté. Le beau appartient : « [...] à l'événement de l'avènement à soi de la vérité<sup>136</sup>. » Cette vérité n'est pourtant pas personnelle. La beauté est l'apparition de la vérité de l'être; l'être est la vérité de toute beauté apparue. Hector de Saint-Denys Garneau parvient à un constat semblable :

C'est l'être qui fut présent, visible par le côté de la beauté. Comme il apparaît à tel autre par le côté de la vérité ; de là aussi la joie.// Mais

<sup>133</sup> Emily Dickinson, *Quarante-sept poèmes*, p. 37.

<sup>134</sup> Angelus Silesius, *La rose est sans pourquoi*, s.p.

<sup>135</sup> Bernard Noël, *La chute des temps*, p. 11.

<sup>136</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 92.



qu'est-ce à dire, la beauté, la vérité? Qu'est-ce qui les différencie? En un certain point, à une certaine hauteur, elles se confondent, exigeant tout l'être, comblant tout l'être, ravissant tout l'être. La splendeur de la vérité en fait la beauté. La réalité de la beauté en fait la vérité<sup>137</sup>.

Ainsi, nous pouvons dire avec Peter Handke : « [...] il n'y a poésie que quand la beauté s'annonce<sup>138</sup>. » Cette beauté survient, selon nous, quand une personne quitte la pensée cartésienne : « [...] la Beauté échappe radicalement à l'ordre du concept, écrit Jacques Garelli, et de la détermination objective du langage<sup>139</sup>. » Cette vérité du poème, comme beauté, est une œuvre en devenir. Elle se présente à celui qui l'éveille et qui lui tend l'oreille.

#### 1.4 La vérité de l'être

La Vérité n'est ni objet ni rapport.  
Mais bien et purement l'Être qui me  
fond, sujet dans le Sujet<sup>140</sup>.

Pierre Oster

Si l'œuvre d'art est l'avènement de la vérité de l'être, celle-ci ne doit pas être confondue avec le vrai de la science. Selon Heidegger, la vérité de l'être soutient et permet la vérité scientifique. Elle diffère de la véracité. Heidegger est formel :

Dans l'œuvre, c'est la vérité qui est à l'œuvre, et non pas seulement quelque chose de vrai. Le tableau qui montre les chaussures du paysan, le poème qui dit la fontaine romaine, ne font pas seulement savoir — à proprement parler, ils ne font rien savoir du tout — ce que cet étant particulier est en tant que tel ; ils font advenir de l'éclosion comme telle [nous soulignons], en relation avec l'étant en son entier [l'être]<sup>141</sup>.

<sup>137</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, p. 367.

<sup>138</sup> Peter Handke, *L'histoire du crayon*, p. 197.

<sup>139</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 74.

<sup>140</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 242.

<sup>141</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 61.

Le poème ne propose selon lui aucune connaissance. « Si j'étais, en quelque manière que ce soit, un connaisseur, écrit Peter Handke, je serais perdu<sup>142</sup>. » Le poète fait advenir de l'éclosion. Il est en relation avec l'étant dans son entier : l'être. En ce sens, la relation poétique ne concerne pas la reconnaissance des objets et des choses, le vrai, mais la vérité plus profonde de l'être au monde, le vrai de l'expérience du réel. Anton Ehrenzweig note aussi cette plongée : « Il peut paraître paradoxal que nous devions faire capituler nos fonctions de surface, le siège même de notre rationalité, pour approfondir notre sens de la réalité et de la vérité<sup>143</sup>. » Michèle Aquien indique aussi cette différence :

[...] il s'agit d'établir et de reconnaître une distinction entre vérité philosophique et dialectique, qui est le résultat d'un parcours raisonné, et qui est liée dans ce cas au *logos* (au signifié), et une vérité immanente et empirique, qui se donne dans l'immédiateté et l'évidence<sup>144</sup> [...].

Cette logique du signifié est délaissée dans l'écriture poétique. Heidegger va encore plus loin. Il affirme que la vérité instrumentale et objective de la raison repose sur la vérité de l'être :

Nous, et toutes nos représentations adéquates, ne serions rien et ne pourrions même pas présupposer qu'il y ait déjà quelque chose de manifeste à quoi nous conformer, si l'éclosion de l'étant ne nous avait pas déjà exposés en cette éclaircie où tout étant vient se tenir pour nous, et à partir de laquelle tout étant se retire<sup>145</sup>.

Si l'être ne s'était pas découvert une première fois, rien ne serait présent et nous ne pourrions pas reconnaître quoi que ce soit. Par conséquent, la vérité scientifique est possible, mais grâce à l'éclosion de la vérité de l'être : « [...] ce

<sup>142</sup> Peter Handke, *L'histoire du crayon*, p. 66.

<sup>143</sup> Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 239.

<sup>144</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, p. 24.

<sup>145</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 57.

n'est pas nous qui effectuons la vérité comme être à découvert de l'étant, mais c'est de là que nous sommes déterminés à une essence telle que c'est nous qui, dans nos représentations, sommes assignés à une telle éclosion<sup>146</sup>. » Heidegger renverse le paradigme du savoir : l'être est premier. De là, les choses sont reconnues par la science; peut commencer la connaissance. Suivre Heidegger sur cette voie nous entraînerait dans un débat qui n'est pas le cœur de cette thèse. Pour nous et pour la création du poème, nous retiendrons que l'être humain est sans cesse exposé, il peut l'être, à cette éclosion. Nous retiendrons également que la science tire son utilité, selon Heidegger, d'une séparation continue avec l'être<sup>147</sup>. Pour lui, l'être précède la connaissance et l'objet : « L'étant se tient en l'être<sup>148</sup>. » Le philosophe Pierre Bertrand le confirme :

C'est la fameuse distinction ontologique entre l'être et l'étant. L'être est la manifestation de l'étant, il n'est pas lui-même un étant. Il est l'éclaircie, l'ouverture, la lumière dans laquelle tout étant se donne ou se manifeste. L'être est le don ou la manifestation même. Être et vérité sont le même.<sup>149</sup>

Cette réalité semble ignorée sciemment par l'objectivité scientifique qui ne s'intéresse qu'à l'étant. Elle ignore donc également que la vérité de l'être est par trois fois instauration : « [...] comme don, comme fondation et comme initial<sup>150</sup>. » Primo, l'être se donne lui-même à l'être tourné vers lui : il est un don. Secundo, il se donne à partir de l'être même : il est fondation. Tertio, il se donne dans un mouvement de saisie qui découvre l'accès à une vérité première : il est initial. La

---

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> D'où cette vacuité des sciences pures, l'absence de fondement où elle laisse l'être humain, malgré des découvertes et une perception du monde fascinantes en elles-mêmes.

<sup>148</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 57.

<sup>149</sup> Pierre Bertrand, *La vie au plus près*, p. 68.

<sup>150</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 84.

vérité se donne ainsi à l'être, à partir de son être, en respectant le cercle de sa provenance. Nous avons cherché à trouver dans la science les équivalents de cette triple nature. Nous les présentons au tableau 1.1. Elle donne une idée de l'originalité de la position heideggerienne.

**Tableau 1.1 : La vérité et le vrai**

Vérité de l'être	Vrai de la connaissance
Don : l'être se donne par lui-même.	Recherche : la connaissance se construit sur la base d'hypothèses vérifiées.
Fondation : l'être se donne à partir du lien sacré de l'être même.	Hypothèse : la connaissance se trouve et se bâtit sur la vérification d'hypothèses.
Initial : l'être se donne dans un mode de saisie où il se donne toujours pour la première fois.	Finie/infinie : la connaissance se présente comme finie et infinie, elle cherche à se déterminer par ses lois.
Réalité déterminante.	Réalité qui explique tout.
Lien à l'histoire : l'être découvre son histoire.	Lien à l'histoire : tente d'échapper à l'histoire.
Temps comme création : le temps découle de la réalité de l'être.	Temps comme variable : le temps est inclus dans les calculs comme une donnée du problème.

Là où la vérité de l'être se donne elle-même, la science cherche plutôt à construire une connaissance de base. Là où l'être se donne à partir d'une relation avec l'étant entier, la science se construit sur la base d'hypothèses qu'elle vérifie et qui la fonde. Là où l'être se donne toujours pour la première fois, la science présente ses connaissances, finies et infinies; elle cherche à se déterminer et à prédire ses résultats. En ontologie, la réalité de l'être est déterminante; la science est déterminée à tout expliquer selon son principe et sa loi : tout a une cause. Mais est-ce vrai? On dirait qu'à cette vérité que tout a une raison, Heidegger réplique : l'être est sans raison. Nous pourrions ajouter : la poésie aussi est sans raison. Mais Heidegger ne cherche pas à exclure la science du monde, mais à s'éloigner d'un

principe réducteur. Sa perspective met aussi en relief cette différence de vue entre l'ontologie et la science : la relation qu'elles entretiennent avec l'histoire et le temps. La vérité de l'être est historique : un être naît, point de son origine et de sa fin. La connaissance tente d'échapper à l'histoire, même si elle accumule son lot de théories dans un système pour l'instant accepté. La connaissance inclut souvent le temps comme variable, alors que l'ontologie découvre le temps comme condition, voire comme conséquence d'une relation à l'être, et d'une rencontre avec autrui, comme nous l'examinerons au chapitre 2.

La vérité ontologique contient aussi une possibilité d'égarement que la science traditionnelle méconnaît. Au point où Heidegger se voit forcer de présenter l'essence de la vérité avec ce paradoxe : « La vérité est, en son essence, non-vérité<sup>151</sup>. » Il essaie d'éveiller le lecteur à un processus différent de la connaissance, ce qui exige d'accepter la décloison de l'étant. Le tableau 1.2 présente les distinctions entre une poésie relationnelle et une raison instrumentale. Une certaine poésie, plus relationnelle, moins objectale, perçoit, recueille et découvre la vérité de l'être. Elle écoute la plus grande étendue de l'être, soit un étant dans son entier, en relation avec lui, avec une vérité primordiale et unique. Elle s'éloigne de la raison cartésienne qui représente le vrai avec justesse. Cette raison soutient et diffuse la connaissance. L'étant se sépare de l'être avec cette raison, secondaire et utile. Il va sans dire que cette raison est dite ici secondaire à cause du rang qu'elle occupe dans un certain genre de poésie, car dans l'évolution de l'humain et dans ses conditions de survie, la recherche basée sur le principe que tout a une cause a été à l'origine de progrès humains importants.

---

<sup>151</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 59.

Tableau 1.2 : Poésie et raison

Une poésie plus relationnelle	Une raison plus instrumentale
Découverte de l'être	Reconnaissance du savoir
Vérité	Vrai
Percevoir accueillant	Représentation
Recueillement	Justesse
Éveil	Adéquation
Émergence	Connaissance
Écoute d'une plus grande étendue	Diffusion de la connaissance
Étant en son entier	Étant séparé
Primordiale	Secondaire
Unique	Utile

Dans un certain genre de poésie, un consentement à la réalité de l'être est essentiel. Le poète se préoccupe en fait très peu de vérités factuelles, mais plutôt d'impressions vraies. René Char écrit : « La poésie est de toutes les eaux claires celle qui s'attarde le moins au reflet de ses ponts<sup>152</sup>. » En effet, le poète ne s'intéresse pas vraiment au miroitement des savoirs, mais plus à l'étendue seconde d'un mouvement perceptif plus profond. Par conséquent, approcher un poème avec une pensée strictement objective et logique ne permet pas de le saisir, ni de l'écrire tel qu'en lui-même il se donne. En ce sens, on ne construit pas un poème à partir de ce qui est vrai, à partir de ses connaissances de poète, mais en osant plonger dans la découverte d'une vérité qui ne s'est pas encore dite. Elle a besoin qu'une personne lui crée un lieu d'éclosion. On pourrait dire que le poème précède ainsi toute connaissance.

<sup>152</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 190.

### 1.5 L'œuvre n'est pas une chose

[...] il faudrait que les choses réintègrent d'une certaine manière l'obscurité<sup>153</sup> [...].

Maria Zambrano

Avant de présenter le « fonctionnement » de la déclosion, soit l'émergence de la vérité, nous aimerions distinguer l'œuvre d'art, et aussi le poème, d'un produit et d'une chose. L'œuvre d'art est souvent mise en valeur et entourée de soins. Elle ne se présente pas comme une chose ordinaire prise comme telle dans la nature. Elle interpelle l'esprit. La voir comme un caillou, une plume ou une rose, pense Heidegger, ce serait la maintenir dans la logique d'une esthétique matérielle fermée à la question de l'être. Il observe trois erreurs : la reconnaissance de traits caractéristiques, la survalorisation de l'acte créateur et la surutilisation d'une illusion conceptuelle pratique.

Les deux premiers faux pas sont méthodologiques. L'étude des œuvres d'art se limite à trouver un ou des traits déterminants. Un doute persiste sur la valeur des conclusions : « [...] comment être certains que ce sont bien des œuvres d'art que nous soumettons à une telle contemplation, si nous ne savons pas auparavant ce qu'est l'art lui-même?<sup>154</sup> » Les conclusions s'appliqueront à l'ensemble étudié et, en définitive, on retrouvera les traits déjà relevés dans l'échantillon. Par ailleurs, concentrer sa réflexion uniquement sur l'activité de l'artiste mène aussi à l'échec. On néglige le fait que l'œuvre d'art, comme le poème, existe après l'intervention du créateur : « [...] l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre,

<sup>153</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 38.

<sup>154</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 14.

qui s'anéantirait lui-même dans la création<sup>155</sup>. » Le poète Thomas Stearns Eliot est conscient de ce sacrifice : « La marche de l'artiste est un sacrifice continu, une extinction continuelle de sa personnalité<sup>156</sup>. » Par conséquent, l'essence de l'art ne se réduit pas à un ensemble d'œuvres et il ne se trouve pas uniquement dans l'activité de l'artiste.

La troisième erreur découle d'un anthropocentrisme logique. L'humain a tendance à observer et à interpréter les choses selon son système de pensée : « [...] l'homme applique la façon dont il saisit la chose dans l'énoncé [nous soulignons] à la structure de la chose elle-même<sup>157</sup>. » Il applique sa manière de penser à l'objet de sa réflexion. C'est ainsi que la logique contamine l'esthétique. On applique la structure de la langue, soit le paradigme sujet/objet, à l'œuvre d'art. Heidegger récuse ce logocentrisme qui réduit l'œuvre à son objet ou à la relation d'un sujet devant l'objet. Une lecture subjective ou objective manque l'essentiel : « Nous questionnons à partir de nous qui, alors, ne laissons pas l'œuvre être une œuvre, mais la représentons comme un objet susceptible de provoquer en nous Dieu sait quels " états d'âme " "<sup>158</sup>. » Bien sûr, il est toujours possible de procéder à une lecture de l'œuvre d'art ou du poème à l'intérieur de ce paradigme. Dans ce cas, le poème est interprété et lu par le sujet, non comme une part d'autre chose qui le dépasse. À notre avis, le poème est plutôt : totalement autre. Il ne se réduit pas à un objet ou à une chose du monde : il est une œuvre, justement parce qu'il est, comme le pense Heidegger, plus qu'une simple chose matérielle.

---

<sup>155</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>156</sup> Thomas Stearns Eliot, *Essais choisis*, p. 31.

<sup>157</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 21.

<sup>158</sup> *Id.*, p. 77.



un temps dérive pour la neige  
le soleil et l'étoilement des saules

Quelle fonction ce distique joue-t-il? Que vient-il faire dans le flux du discours, si ce n'est pour indiquer et pour marquer cet espace tout autre, pour rappeler que le temps de la poésie glisse vers l'existence des réalités de ce monde? Ces deux vers laissent être une parole, comme le souhaite Heidegger, qui se distingue d'une chose objectivée. Il semble difficile de considérer cet extrait comme un miroir social, un commentaire. N'est-ce pas plutôt la présence d'un temps... créateur? Par ailleurs, même si on voulait lire cet extrait à la suite du discours théorique, l'inféoder entièrement à lui, il demeurerait, par une part de lui-même, étranger, irréductible et autre. Un temps de création se donne, antérieur au discours, à l'origine de toute énonciation et du poème.

Heidegger considère aussi qu'une illusion conceptuelle pratique décode souvent les œuvres d'art à partir d'une perception réduite de la chose. On prend la chose pour l'objet et l'objet pour la chose. Le concept dominant de forme/matière, par exemple, est commode : « Forme et contenu, écrit Heidegger, voilà bien des notions bonnes à tout, sous lesquelles on loge à peu près n'importe quoi<sup>159</sup>. » Le couple forme/matière s'ajoute à celui de sujet/objet. Il permet d'élaborer toutes sortes d'explications. La critique produit alors des textes cohérents sans toucher le cœur du problème : l'épreuve du présent, le lien moulant intérieur/extérieur avec le fait d'être là devant l'œuvre. Heidegger accuse même le discours esthétique de refuser de penser : « On parle ainsi dans ce langage qui, pour toute chose essentielle, n'y regarde pas de si près, parce qu'il craint que regarder une chose de

---

<sup>159</sup> *Id.*, p. 26.

près ne finisse par vouloir dire : penser<sup>160</sup>. » L'ironie n'est pas feinte. Heidegger a toujours affirmé que la pensée occidentale, dans son oubli de la question de l'être, refuse de penser, surtout la chose, une tâche très difficile : parce que celle-ci résiste à la pensée<sup>161</sup>. Selon Heidegger, nous devons percevoir l'œuvre d'art autrement. Si nous l'observons à partir de la structure logique (de la langue), on la prive de son origine. L'œuvre d'art permettrait au contraire de voir autre chose : « [...] c'est cet Autre qui y est qui en fait une œuvre d'art. L'œuvre d'art est bien une chose, chose amenée à sa finition, mais elle dit encore quelque chose d'autre que la chose qui n'est que chose<sup>162</sup>. » Qu'est-ce que l'œuvre d'art apporte de plus, par exemple, que la plume ou la rose ? Écoutons Rilke nous le dire en français :

Je te vois, rose, livre entrebâillé,  
qui contient tant de pages  
de bonheur détaillé  
qu'on ne lira jamais. Livre-images,  
  
qui s'ouvre au vent et qui peut être lu  
les yeux fermés...,  
dont les papillons sortent confus  
d'avoir eu les mêmes idées<sup>163</sup>.

Son poème n'apporte-il pas l'œuvre elle-même de voir plus loin que la rose et la rose même ? Est-ce parce que l'être humain semble incapable d'accéder à cette perception sans la méditation et la médiation du poème ? Est-ce parce qu'il perd trop facilement sa capacité de s'éveiller à l'au-delà — du raisonnable et de

---

<sup>160</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 90.

<sup>161</sup> *Id.*, p. 31. La chose résiste aussi à la dénomination. Tout poète sait à quel point la réalité d'une chose, son immédiateté, ne se traduit pas vraiment dans la langue, un peu comme un mot dans une autre langue ne rend pas le sens exact du mot originel : il n'a pas la même portée, le même emploi ; c'est bien pourquoi l'origine même de la poésie est l'acte créateur, l'œuvre. La tradition philosophique, il nous semble, a toujours eu maille à partir avec cette création.

<sup>162</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>163</sup> Rainer Maria Rilke, *Vergers*, p. 126.

l'utilisable? On dirait que les choses n'ont plus de vie sans le poème, que ce dernier est l'une des façons qu'a trouvées l'être humain pour rester entièrement vivant.

#### 1.6 L'œuvre est plus qu'un produit

Dans l'esprit d'Heidegger, l'œuvre d'art se distingue d'un produit. L'affirmation peut étonner aujourd'hui, car l'art moderne expose souvent des objets usuels. Cependant, ceux-ci sont enfin vus en eux-mêmes, parce qu'on ne les regarde pas vraiment dans la vie quotidienne : on passe devant sans s'arrêter. L'art change ce fait, écrit Peter Handke : « Une œuvre impose qu'on s'arrête ; la plupart des gens, il est vrai, n'obéissent pas<sup>164</sup>. » L'installation artistique met une personne en présence d'un objet retiré de son contexte. Il acquiert une nouvelle valeur : il se laisse voir autrement. Il saisit la personne s'arrêtant; peut-être lui parle-t-il pour la toute première fois.

Le poète semble en faire de même avec tout ce qu'il voit. Tout l'arrête et chaque poème corrige la perception du réel qu'il installe devant lui.

j'effleure le monde  
en retouchant tes yeux

tu es deux fois plus nue sous les étoiles

tout s'arrête  
vers le plus grand rivage

la mesure l'éloignement  
ta voix soulève Montréal

Ce poème, à la différence d'un texte d'idées, n'affirme pas seulement la réalité d'une relation. Il n'explique pas seulement la nature de la relation d'un être avec

---

<sup>164</sup> Peter Handke, *L'histoire du crayon*, p. 241.

un autre. Il fait ce qu'il dit. Comme si pour dire, en poésie, et pour faire le poème, il fallait être en dehors des objets habituels, d'une perception « normale ».

Dans un musée (ou ailleurs), l'installation d'un objet usuel (trouvé), déraciné de son contexte, éveille l'être à sa nature, comme s'il fallait isoler une ligne, un visage, pour que la beauté apparaisse. Cela porte à réfléchir. Le mot, dans un poème, est-il lui aussi retiré de son contexte, c'est-à-dire de la langue d'usage? Ne le trouve-t-on pas installé au beau milieu d'une œuvre où, tout en restant lui-même, en apparaissant lui-même, il participe à une création? Est-il possible que le poème agisse comme un *ready-made* de Marcel Duchamp?

Un urinoir de quincaillerie, par exemple, renversé et affublé du titre *Fontaine*, ne passe pas inaperçu. L'urinoir de série *devient* autre chose. L'installation éveille l'œuvre à elle-même. Par conséquent, l'œuvre matérielle porte le renversement et l'isolement de la fonction de l'objet. Est-ce la même chose dans le poème où le mot est détourné de son sens premier? Dans l'exemple de *Fontaine*, réalisée par Richard Mutt (alias Marcel Duchamp), la création comprend trois gestes : isoler l'urinoir de son contexte, le retourner et titrer l'œuvre; 1) isolement/séparation, 2) renversement puis 3) écriture. L'œuvre d'art contient ce processus et Heidegger dit bien que « [...] l'être-crée de l'œuvre ne peut se comprendre qu'à partir du processus de la création<sup>165</sup>. » D'ailleurs, selon Marielle St-Pierre, l'œuvre installe cette autre perception qui dépasse celle de la réalité coutumière :

---

<sup>165</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 64.

Le processus créateur met en œuvre un autre mode de connaissance : [...] la mise en forme esthétique obéit, en effet, à une nécessité qui ne mène pas à la domination de l'objet, mais vise au contraire à la création d'une chose qui se dépasse, qui est plus et autre qu'elle-même<sup>166</sup>.

Si on pense au poème, le mot, la chose en poésie, ce qui est rassemblé sous nos yeux, n'est-il pas plus que l'objet et autrement lui-même? Le poème ne dépasse-t-il pas la simple identité que nous avons coutume d'apercevoir entre les mots et le réel, entre des mots qui ne font jamais rien voir de ce qu'ils sont? Soleil, azur, cloporte, ces mots font-ils voir ce qu'ils nomment? Sans entrer dans l'exégèse biblique, ce n'est pas pour rien qu'Adam nomme tous les éléments du monde. Il me semble que c'est pour leur être relié, en son essence. L'exercice de la poésie n'aurait-il pas aussi la même fonction? Serait-elle au fond, comme nous le pensons, le point de relation et de rassemblement d'une déclosion?

Selon Heidegger, l'œuvre fait naître un rayonnement d'existence qu'un produit d'usage ne crée pas. Il découvre cette différence dans un tableau de Van Gogh. Là, pense-t-il, un produit se manifeste comme il est. Il se trouve révélé à lui-même, comme une chaussure de paysan :

L'être-produit du produit a été trouvé. Mais de quelle manière? Non pas au moyen de la description ou de l'explication d'une paire de chaussures réellement présentes; non pas par un rapport sur le processus de fabrication des souliers; non pas par l'observation de la manière dont, ici et là, on utilise réellement des chaussures. Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence [nous soulignons ce passage et les suivants] du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> Marielle St-Pierre, « Forme et altérité dans l'esthétique de Theodor Adorno » dans *Le travail de la forme*, p. 10.

<sup>167</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 36.

Pensons bien la dernière phrase en lien avec une mise en présence. Où avons-nous coutume d'être, sinon dans le monde de la connaissance et de la perception habituelle? N'est-ce pas ce que fait, insistons sur ce geste, le poème : il fait voir? Heidegger, lui, aperçoit la paire de chaussures comme elle se découvre à l'être dans le tableau. Une personne s'est mise en présence de l'œuvre qui a parlé : alors, la vérité de la paire de chaussures est apparue. Dans cet exemple, affirme Heidegger, « L'œuvre d'art nous a fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers<sup>168</sup>. » Il se défend d'avoir imposé une description au tableau : « C'est bien plus l'être-produit du produit qui arrive, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre, à son paraître<sup>169</sup>. » Le tableau donnerait donc à voir la provenance d'un étant singulier. Une description, elle, ne ferait pas voir la nature de cette paire de chaussures. Selon lui, l'art serait nécessaire. Il semble bien que nous ayons besoin de la création et d'un support matériel, de mots, d'une certaine étendue, pour décontextualiser et recadrer autrement ce qui est à voir.

On peut donc penser que les mots jouent en poésie un rôle semblable au traitement pointilliste, par exemple, vibrant ou coupant, de la peinture. Nous pensons à Monet et aussi à Cézanne. Ils déploient tous deux un nouveau champ de perception sur la toile; c'est pourquoi l'œuvre, le poème, permet de voir autrement — l'invisible. Rappelons-nous le credo de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible : il rend visible<sup>170</sup>. » Une relation à l'existence se déploie, une vision, parce que l'œuvre d'art agit, le poème, dans cette proximité de l'être en présence et qu'elle transporte ailleurs, comme le poème, l'esprit de la vue.

---

<sup>168</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 36.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 34.

### Intercalaire 1.2 : La vie des mots

L'expression poétique découvre le vécu et le fait voir dans le temps véritable, comme le pense Emily Dickinson : « D'aucuns disent,/ Qu'un mot est mort/ Dès qu'il est proféré.// Pour ma part/ il commence à vivre/ Ce jour-là<sup>171</sup>. » Nous parlons dans ce cas d'une profération de mots ouverts, déployés vers l'avenir sans contenu, vers la vision de ce qui existe réellement : ce qui commence à vivre par et pour le poème.

---

<sup>171</sup> A word is dead/ When it is said,/ Some say.// I say it just/ Begins to live/ That day. Emily Dickinson, *Quarante-sept poèmes*, p. 73.

### 1.7 La fonction de l'œuvre d'art

La poésie nous situe au niveau de la présence, et non de la représentation; elle n'explique pas, elle révèle<sup>172</sup>.

Mikel Dufrenne

Selon nous, l'œuvre met en présence des choses bien plus qu'elle ne les montre. N'a-t-elle pas pour fonction d'installer cette présence? « C'est [...] qu'il s'agit dans l'œuvre non pas de la reproduction de l'étant particulier qu'on a justement sous les yeux, écrit Heidegger, mais plutôt de la restitution en elle d'une commune présence des choses<sup>173</sup>. » Cette « commune présence », c'est d'ailleurs le titre d'une œuvre de René Char. Le poète travaille à créer cette restitution, à la matérialiser. Jacques Garelli le pense aussi : « C'est l'une des fonctions de l'œuvre d'art et singulièrement du poème de promouvoir cette expérience de « restitution » de l'individu au Monde<sup>174</sup>. » Un individu totalement présent au monde. Le poète redonne aux éléments du monde la naissance de leur apparition. Il crée et il inscrit de la présence et de l'éveil, parce qu'on perd l'habitude d'être relié profondément, de manière créatrice, à tout ce qui existe en ce monde.

---

<sup>172</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, p. 68.

<sup>173</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 38.

<sup>174</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 54.



Le tableau 1.3 rassemble les caractéristiques et les fonctions de la chose, du produit et de l'œuvre d'art. Il s'agit surtout de remarquer que l'œuvre d'art offre une tout autre dimension. Elle ne se rapporte pas aux mêmes modes de saisie que la logique et le système de pensée actuel. Elle peut mettre une personne en présence d'une autre réalité, d'une autre vision. Normalement, un produit d'usage courant ou une chose naturelle n'ont pas cette fonction, en dehors de l'œuvre d'art.

**Tableau 1.3 : La chose, le produit et l'œuvre d'art**

Item	Exemple	Caractéristique	Fonction
Chose/ objet naturel	Caillou, fleur des champs	Objet naturel, non travaillé	Sans véritable fonction
Produit industriel	Chaussures, pont, livres de fables ou de cuisine	Objet fonctionnel Passe normalement inaperçu	Utilitaire et pratique Implique une séparation de l'être et du monde
Œuvre d'art	<i>Fontaine</i> de Marcel Duchamp, <i>Les Fables</i> de Jean de la Fontaine	Chose unique souvent mise en valeur Indépendante de l'artiste Peut produire de l'apparaître	Peut mettre en présence Peut transporter ailleurs Peut éveiller une autre perception de la réalité

Le tableau 1.4 présente, lui, les différences entre les mode de production, d'interprétation et de représentation et celui de l'être. Le mode de production vise une fin, un résultat, une forme ou une réussite : on fabrique des choses pour un usage particulier; la vérité est plutôt accessoire. Le mode de la représentation reconnaît les éléments du monde de la connaissance. On se plaît à en jouir et on y reste forclus. Le mode interprétatif part de soi et de la connaissance. On extrapole ou on remanie ce qui est connu et reconnu. La création, quant à elle, s'ouvre à une autre réalité : celle du surgissement de l'être. Il est sans doute difficile de placer le poème unilatéralement dans l'un ou l'autre des modes, mais il nous semble que la poésie, elle, émerge davantage de l'être. En ce sens, notre pratique de la poésie favorise la production d'un surgissement de la vérité. Bien sûr, le poète n'échappe pas à la représentation de la réalité, à une certaine interprétation du monde, mais il y a autre chose, encore, à faire : être présent dans la présence elle-même. Et le poème, curieusement, semble être le seul à pouvoir le faire.

**Tableau 1.4 : Les modes et leurs caractéristiques**

Mode	Caractéristiques
De production	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vise une fin, un résultat, une forme, une utilité.</li> <li>• Fabrique des objets pour des usages particuliers.</li> <li>• La vérité est plutôt accessoire.</li> </ul>
De représentation	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Part de la connaissance et est centré sur elle.</li> <li>• Comprend le monde à partir de sa référence.</li> <li>• Goûte au plaisir de se reconnaître dans le miroir du monde.</li> </ul>
D'interprétation	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Part de soi et de la connaissance.</li> <li>• Analyse des objets en fonction d'un savoir.</li> <li>• Cherche la vérité de la connaissance.</li> <li>• Se fonde sur des théories.</li> </ul>
D'être	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Accueille le surgissement de la vérité.</li> </ul>

### 1.8 Le mouvement d'émergence de la vérité

Car si les mots, tous les mots, appartiennent au premier et au dernier venus, c'est avec et dans le langage le plus suspect, le plus louche, le plus faux (violenté), que nous trouvons le début d'un chemin (étroit) vers la vérité (si simple) en dessous des certitudes établies, et admirable même si elle n'existe pas (pas encore)<sup>175</sup>.

Jacques Brault

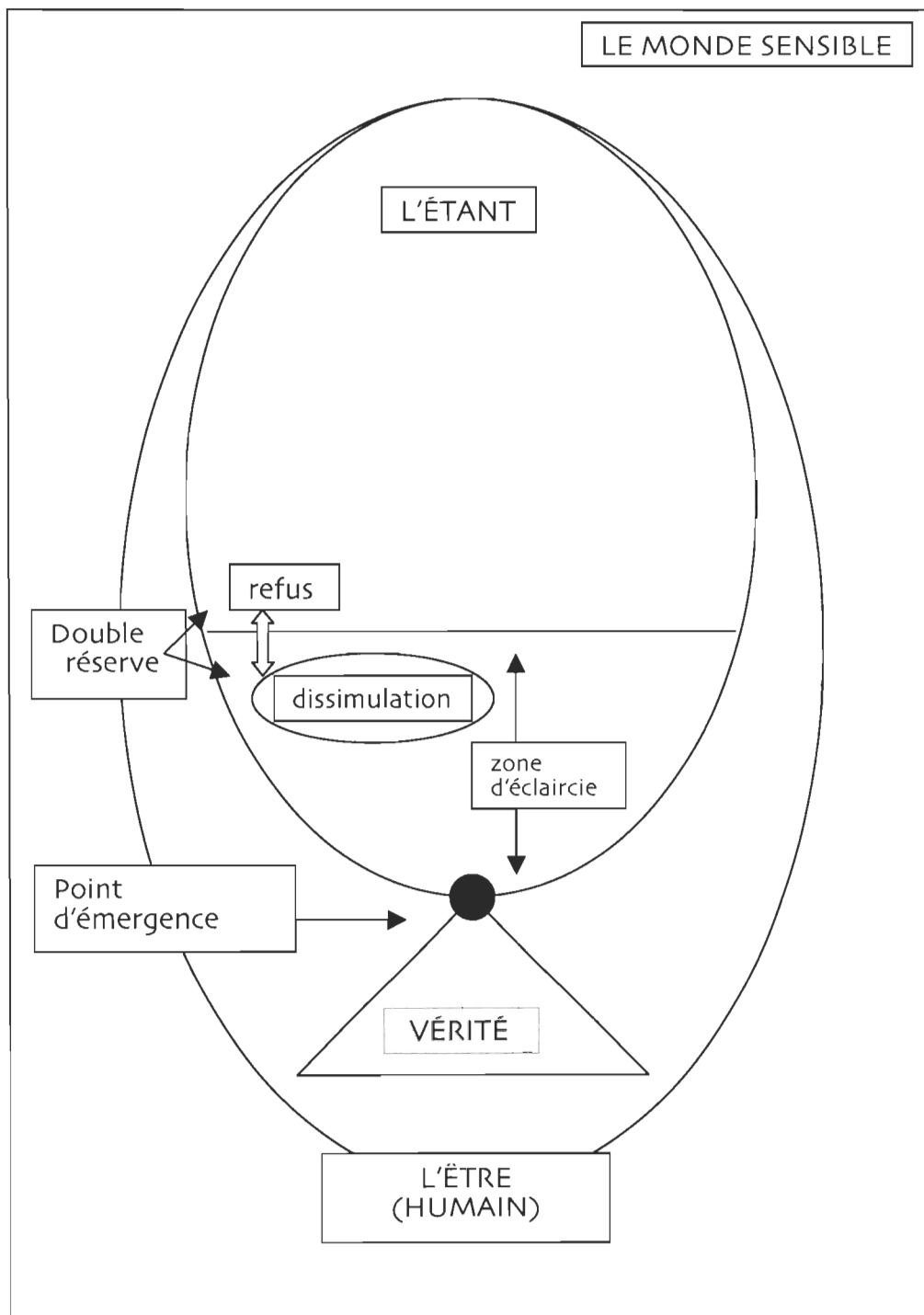
La citation de Jacques Brault indique toute la recherche d'une vérité, disons-le, plus profonde. Heidegger nous apprend qu'elle provient d'une décloison de l'étant. Cette décloison est un mouvement d'ouverture et d'éclaircie par lequel la vérité émerge d'elle-même. Elle est condition même de la vérité. Il est plus facile de le comprendre avec un schéma<sup>176</sup>. On le voit à la page suivante, l'étant se tient dans l'être. Nous avons représenté cette affirmation par deux cercles, dont l'un contient la réalité de l'autre. L'étant se réduit, selon nous, au cercle de la connaissance (les pensées et les idées d'une personne qui peuvent s'étendre au monde). Le cercle de l'étant semble dominer, car une personne peut limiter sa perception de la réalité à ce niveau en se considérant strictement comme un être pensant. L'être est pourtant représenté par le plus grand des cercles. Il délimite le cercle de la personne entière, de l'étant entier. La vérité se trouve dans l'être. La forme triangulaire ne se rapporte toutefois pas à quelque vérité divine et trinitaire. Elle souligne l'équilibre précaire de cette vérité sur laquelle se balance l'étant.

---

<sup>175</sup> Jacques Brault, *Poèmes*, p. 240.

<sup>176</sup> Notre schéma s'inspire du schéma de la personne humaine, publié par *Personnalité et Relations Humaines*, un groupe de recherche et de psychopédagogie humaniste qui place l'être au cœur de la croissance humaine.

Schéma 1.1 : La décloison



La zone d'éclaircie est ce moment d'ouverture où un être humain bascule dans une recherche de la vérité. Il tombe dans une relation à la réalité de l'être en émergence. Il se tourne vers cette dimension qui lui souffle une vérité profonde qu'il n'a jamais entendue jusqu'à présent.

ce qui pleut  
sous la ville  
des soleils liquides

Selon Heidegger, deux éléments empêchent cette profonde vérité de survenir : 1° une personne la refuse, 2° la vérité se dissimule sous le masque de la connaissance. Le refus découle du libre arbitre : une personne peut se limiter à ses connaissances. Elle refuse la dimension de l'être et se cantonne dans son savoir. Ce premier refus est un in/accès à la déclosion, parce que Heidegger le considère aussi à un second degré; il appelle alors la réserve. Celle-ci déclenche une ouverture. Ce second refus (le refus du refus) ouvre la porte de l'existence elle-même : « La réserve comme refus est à chaque fois déjà quelque chose de plus que simplement la limite de la connaissance : il [le refus] est le début de l'éclaircie de l'ouvert<sup>177</sup>. » Devant l'étant qui n'est pas de l'être, une personne se réserve d'intervenir : elle laisse l'être survenir. La dissimulation, elle, implique que la vérité peut être encore masquée : de l'être peut se cacher encore. Rien n'est sûr. Elle est peut-être encore le masque de la connaissance.

---

<sup>177</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 58.

Ainsi, la vérité de l'être n'est jamais donnée pour acquise. Albert Camus le pense aussi : « La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir<sup>178</sup>. » Pour Heidegger, elle « [...] se déploie en tant que telle dans l'opposition de l'éclaircie et de la double réserve<sup>179</sup>. » On peut voir ce déploiement comme un combat. « Cela veut dire : le lieu ouvert au milieu de l'étant, l'éclaircie, n'est jamais une scène rigide au rideau toujours levé et sur laquelle se déroulerait le jeu de l'étant<sup>180</sup>. » Comme le pense Heidegger, la vérité ne rayonne pas nécessairement au sein de l'éclaircie, mais l'être porte attention au plus grand cercle de l'existence, au-delà de la pensée et de soi : « L'essence de la vérité est en elle-même la source de ce combat où se conquiert le milieu ouvert dans lequel l'étant vient se tenir, et à partir duquel il se dérobe en lui-même<sup>181</sup>. » La vérité semble être toujours une attente de sa venue. Heidegger écrit même qu'elle « [...] est régie par un suspens. Ce suspens n'est point un manque ou un défaut, comme si la vérité était tenue de n'être qu'une vaine éclosion s'étant défaite de toute réserve<sup>182</sup>. » Elle se contient en elle-même. Heidegger explique bien le mouvement d'émergence lorsqu'il écrit :

La vérité se déploie en tant qu'elle-même, dans la mesure où le suspens secret qu'est la réserve accorde, comme refus, la provenance perpétuelle de l'éclaircie, et dans la mesure où, en tant que dissimulation, il assigne à toute éclaircie l'incessante âpreté qu'est le lot de pouvoir s'égarer<sup>183</sup>.

Nous ne pouvons passer sous silence l'importance, pour Heidegger, de l'égarement, d'une possibilité de s'égarer dans la recherche de la vérité, sans doute parce que l'errance, tant chez Fernand Ouellette que chez d'autres éminents

---

<sup>178</sup> Albert Camus, *Discours de Suède*, p. 20.

<sup>179</sup> *Id.*, p. 67.

<sup>180</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>181</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 60.

<sup>182</sup> Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 59.

<sup>183</sup> *Id.*, p. 60.

poètes, participe de l'exercice pratique de la poésie. La vérité émerge à la conscience dans une sorte de perdition et de réserve sur la parole connue. Elle appelle une saisie plus profonde, créée, de la réalité.

Selon un autre philosophe, Ludwig Wittgenstein, on ne peut pas dire cette vérité : « Seul peut la dire celui qui déjà *repose* en elle, non celui qui repose encore dans la non-vérité et qui ne tente qu'une seule fois d'en sortir et d'atteindre au vrai<sup>184</sup>. » Cette idée peut difficilement être contestée. Selon nous, elle s'applique à la création du poème tel qu'on le conçoit. Le poète n'essaie pas d'atteindre le vrai, mais, parce qu'il se retire dans le repos d'une véracité dite sur les choses, ce qu'il y a de plus véritable peut se dire. Sa parole gagne ainsi de l'étendue.

tout prend vie près de toi  
toute démarcation devient mystère  
tout mystère devient loi  
la terre l'amour  
plongent leurs ganses dans la mer

Si on en croit Heidegger, cette vérité se découvre dans un combat pour ce lieu d'émergence : « La vérité n'advient que si elle s'institue elle-même dans le combat et dans l'espace de jeu qui s'ouvrent par elle<sup>185</sup>. » Le poète selon nous mène ce combat dans l'éclaircie. Eugène Guillevic nous le dit : « Chaque poème/ A sa dose d'ombre,/ De refus./ Pourtant, le poème/ Est tourné vers l'ouvert<sup>186</sup> ». La vérité poétique concerne donc, à notre avis, la création du rayonnement de l'être propre et ouvert.

---

<sup>184</sup> Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 96.

<sup>185</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 68.

<sup>186</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 180.

### 1.9 L'étonnement de l'œuvre

Plus un poème est personnel, local,  
temporel, propre, plus il est près du  
centre de la poésie<sup>187</sup>.

Novalis

Selon Heidegger, l'œuvre d'art accomplit une décloison de l'étant. Elle fait apparaître la vérité, soit la beauté d'un rayonnement de l'être. Nous pensons que le poème le fait aussi. Son action prend la forme : 1° d'une ouverture à l'autre et 2° d'une exposition consentie (et créée) à la décloison.

Un être humain prend la mesure de l'œuvre et redécouvre un lien qui le ramène à l'être encore. L'œuvre existe, autonome et plénière, on la remarque et elle dure. Nous savons qu'un produit, lui, ne se fait pas remarquer : habituellement, on l'utilise. On peut penser que la prose, par exemple, peut être dite poétique lorsqu'elle se fait remarquer, justement, lorsqu'elle ne passe plus inaperçue. Bien sûr, toute œuvre peut être utilisée en l'assujettissant à un état d'objet. Une personne peut se servir, par exemple, d'une pile de livres pour soutenir un bibelot. Un programme d'éducation peut présenter *La cigale et la fourmi* comme une doctrine positive des bienfaits d'une économie du travail; il la prive ainsi de son statut d'œuvre d'art.

On peut se demander si la conception de Heidegger est parlante en poésie. Il affirme que, plus le choc de l'œuvre se fait sentir, pensons surtout au poème, plus l'œuvre retentit : « Plus essentiellement l'œuvre s'ouvre, dit-il, plus pleinement fait éclat la singularité de l'événement qu'elle soit, plutôt que de n'être pas. Plus essentiellement ce choc se fait sentir, plus dépayssante et plus unique devient

---

<sup>187</sup> Novalis, *Fragments*, p. 205.



l'œuvre<sup>188</sup>. » N'est-ce pas l'unicité et le dépaysement que, chacun à son époque, des poèmes comme *Le bateau ivre*, *Un coup de dés* ou *Psaume* ont rendu possibles? Rainer Maria Rilke partage aussi cet avis sur la condition unique des œuvres :

Les œuvres d'art sont toujours le résultat [...] d'une expérience conduite jusqu'au bout, jusqu'où personne ne peut aller plus loin. Plus on va loin, plus le vécu devient singulier, personnel, unique, et l'œuvre d'art est enfin l'expression nécessaire, irrépressible, aussi définitive que possible, de cette singularité<sup>189</sup> [...].

La puissance d'existence et de création de l'œuvre garantit son authenticité. Elle force, dit Heidegger, à entrer dans son mode d'être en changement : « [...] plus purement l'œuvre se contient dans l'ouverture de l'étant qu'elle a ouverte elle-même, plus simplement elle nous dérange et nous pousse dans cette ouverture et, en même temps, hors de l'ordinaire<sup>190</sup>. » Le poème, en ce sens, dérangerait l'ordre établi des mots, et très souvent, comme dada et le surréalisme, celui de la société également.

Pierre Vadeboncoeur défend la même idée du dérangement que l'œuvre produit et dans lequel elle nous pousse au point de nous offrir un vrai contentement :

Plus on « goûte » (quel mot !) une œuvre d'art en profondeur, moins le sentiment que l'on en a peut être décrit, plus on éprouve les choses par une part de soi-même qui est soustraite à la conscience, — plus on expérimente par l'être, directement par l'être. Moins alors on y comprend quelque chose, c'est sûr, mais plus le fondamental plaisir qu'on y trouve est

---

<sup>188</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 73.

<sup>189</sup> Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, p. 16.

<sup>190</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 74.

certain, et plus il atteste indubitablement son objet, lequel reste inconnu<sup>191</sup>.

Autrement dit, plus l'œuvre maintient ouverte l'éclaircie, selon ce que nous pensons, plus elle change l'être et l'aspire dans ce lieu. Notons au passage un certain dédain de Vadeboncœur à l'égard de la notion de jouissance de l'œuvre, une jouissance qui ne serait que sensorielle pensons-nous, et qui ne se rapporterait pas également à une sorte de supplément d'âme, à un contentement de l'être dans toute son étendue et sa nature. Le plaisir de la poésie, de la faire tout autant que de la lire, n'est pas à proprement parler de l'ordre de la compréhension, mais plutôt d'une épreuve tout droit sortie de la réalité exprimée. Elle ébranle l'être et le met en mouvement. Il adhère, dirait-on, à cette réalité.

Ces considérations nous amènent à nous interroger sur la pratique de la création et de la lecture. Est-ce que le poète ou le lecteur acceptent ce dérangement? Joue-t-il ou non le jeu? Entre-t-il ou non, comme on pense qu'il est nécessaire, dans l'éclaircie? Éprouve-t-il ou non cette présence auprès de l'œuvre? Nous ne savons pas le prouver noir sur blanc, mais il nous semble que les œuvres parlent d'elles-mêmes à ceux qui se lient avec elles. L'œuvre alors, comme un poème unique, étonne. Cet étonnement grandit à mesure que l'œuvre se réalise devant nous, encore et encore, toujours plus belle et énigmatique. Il peut s'agir du poème *Fantaisie* de Gérard de Nerval, du poème *Mon rêve familial* de Paul Verlaine ou du sonnet *Vrai nom* d'Yves Bonnefoy. On peut dire que de tels poèmes nous touchent en notre essence et nous mettent en mouvement. Ils prolongent, on dirait, l'étendue de notre être en lien, ils créent ce lien, les auteurs l'ont créé, dans l'inconnu de leur devenir.

---

<sup>191</sup> Pierre Vadeboncœur, *Essais inactuels*, p. 176.

De tels poèmes changent notre perspective du réel. Ils insufflent dans nos poumons la création. Heidegger écrit qu'ils impliquent au fond une mise de côté de l'habituel communément de mise pour la réalité que l'œuvre nous découvre. Il écrit :

Suivre ce dérangement signifie [...] : transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre, contenir notre faire et notre évaluer, notre connaître et notre observer courants en une retenue qui nous permette de séjourner dans la vérité advenant en l'œuvre<sup>192</sup>.

L'œuvre scande et instaure une mesure nouvelle. Le poème installe cette mesure et l'inscrit. Nous recevons son « faire » et son « évaluer ». Notre « observer » courant s'éveille à un autre possible. Nous abandonnons provisoirement nos connaissances et notre logique habituelle pour une autre expérience. On se retient d'intervenir ou de l'interpréter, ce poème. Nous séjournons en lui, à travers la mesure de ses vers, et nous sommes plus près du centre de sa poésie.

#### 1.10 L'ouverture et la déclosion

[...] il y a une modification radicale du mode de présence de l'homme au Monde et du mode de pensée offert par l'œuvre d'art à l'écoute et au regard du spectateur<sup>193</sup>.

Jacques Garelli

L'existence de l'œuvre d'art exige fondamentalement deux actions : une ouverture à l'autre et une exposition à la déclosion. Un être humain s'ouvre à l'éclaircie et s'expose de son gré à la déclosion. L'accomplissement de l'œuvre implique aussi ce dépouillement :

---

<sup>192</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 74.

<sup>193</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 55.

[...] Une œuvre ne reste réelle en tant qu'œuvre que si nous nous démettons nous-mêmes de notre banalité ordinaire et entrons dans ce que l'œuvre a ouvert pour ainsi amener notre essence à se tenir dans la vérité de l'étant<sup>194</sup>.

A priori, on ne pense pas que l'œuvre exige cet absolu silence de soi pour une descente en vérité. Pourtant, certains lecteurs de poésie ne recherchent-ils pas cet ébranlement de soi qui les étonne dans une autre parole? Certains créateurs de poèmes ne cherchent-ils pas à faire être et à inscrire ce genre de parole? Une phrase les enchante et les déporte en même temps en eux et hors d'eux. Ils sont soudainement ouverts à une tout autre voix, plus près de leur être et de ce qui est. Bien entendu, cette profondeur, nous l'avons déjà souligné, peut toujours être écartée. Un lecteur peut seulement se divertir et s'oublier en compagnie d'un roman ou bien d'un poème, ce qui n'est pas un mal. Il demeure dans le monde convenu du plaisir et refuse de s'exposer peut-être plus intimement à l'œuvre qui peut se réaliser en lui à la même profondeur et du même lieu qu'elle a été créée.

Bien entendu, le lecteur ou le créateur rencontre l'œuvre sans pour autant délaisser leurs histoires, mais ils acceptent, tacitement à tous le moins, un certain dépouillement, c'est-à-dire la mesure de l'œuvre dans laquelle ils se tiennent à découvert. Alors l'œuvre peut transformer leur être, comme elle a transformé celui qui l'a écrite. Elle peut les toucher, les altérer, changer même leur vie. N'attend-on pas des grandes œuvres ce changement dans nos existences? La rencontre de l'œuvre peut provoquer cette ouverture chez certaines personnes prédisposées; l'œuvre devient alors, pensons-nous, le lieu d'une décloison. Heidegger appelle ces personnes des gardiens. L'œuvre n'existerait pas sans eux: « Les gardiens

---

<sup>194</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 84.

appartiennent aussi essentiellement à l'être-crée de l'œuvre que les créateurs<sup>195</sup>. » Cette idée n'est pas sans rappeler que le peintre Marcel Duchamp avait coutume de dire que les regardants font le tableau. Il donnait ainsi à entendre l'importance de la réception de l'œuvre et de son indépendance une fois créée. Selon Heidegger, les gardiens acceptent de s'exposer à l'ouvert de la déclosion et ils éprouvent, sous le mode de l'être, le surgissement de la vérité. Ils s'installent eux aussi dans la vérité de l'œuvre. Heidegger le précise : « La sauvegarde de l'œuvre est, en tant que savoir, la calme et lucide instance dans l'é-normité de la vérité advenant dans l'œuvre<sup>196</sup> ». Le gardien sait rester dans l'énormité de la vérité. Rappelons-nous que la relation esthétique commence, selon nous, à partir d'un dépassement, en ce point de convergence de l'autre et de soi, où certains êtres osent s'exposer à l'autre. Se tenir dans cette énormité, en relation avec ce dépassement, crée donc l'œuvre. C'est aussi, à notre avis, la façon de créer un poème profond : savoir se maintenir dans cette énormité.

Heidegger décrit ainsi l'énormité : « [...] c'est l'engagement ek-statique de l'homme existant dans l'ouvert de l'être<sup>197</sup> ». Si nous le disons en nos propres mots, une personne se meut dans l'ouverture de l'être. Elle parle à partir et dans cette vérité dont nous avons expliqué l'émergence. L'énormité découle, selon nous, d'une acceptation de la réalité de l'être-là. Il est impossible de tout comprendre, de comprendre le tout. Pour exister, et s'engager à exister, comme le décrit Heidegger, dans l'ouvert de l'être, il semble qu'il faille rejoindre l'être qui se donne sans cesse dans un don en avant. Autrement dit, le poète s'achemine, dans le poème, et au sein de son être, vers plus d'être encore.

---

<sup>195</sup> *Id.*, p. 80.

<sup>196</sup> *Id.*, p. 76.

<sup>197</sup> *Id.*, p. 75.

Un point important doit aussi être souligné. Tout consentement réel à l'exposition s'éloigne, selon notre expérience, de la volonté de puissance :

On ne peut *vouloir* le poème ni le premier souffle qui précède son dire, affirme aussi Jean Mambrino, on ne peut que le recevoir, s'ouvrir à lui, à partir de la présence de la totalité de la terre qui nous a fait, de l'être qui nous fait, nous défait, nous active<sup>198</sup>.

Autrement dit, il faut déjà être dans l'être pour diffuser une parole poétique. À partir d'une ouverture possible à la parole plus vraie (elle peut tout à fait être fausse, car le poète erre dans la parole), le poète n'impose pas ses vues ou sa voix, il ne force pas son trait ou ses mots, mais il libère une plus grande étendue de soi dans la langue. Est-ce au fond ce que propose Henri Meschonnic quand il affirme que tout poème est en quelque sorte l'invention de soi dans un rythme? Le poète semble choisir d'essayer d'être différent de lui-même, dans un poème, d'être encore autre et nouveau. Son acte créateur semble se définir comme « [...] la mise en liberté d'aller au-delà de soi-même en existant et en s'exposant à l'ouverture de l'étant telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre<sup>199</sup> », telle qu'il la réalise en composant le poème.

Ainsi, le poème est installé et gardé — lu et reçu. Il implique l'installation d'un rapport à l'ouvert et le maintien de ce lien dans l'ouvert par le déportement de soi, par l'allée vers l'avant de soi où se joue, sans cesse, l'avènement de la vérité. Ce lien avec l'œuvre en train de se faire se noue et se dénoue sous le mode de l'être, grâce à une coupure provisoire avec le connu et à une plongée dans l'être émergeant de l'œuvre. Par conséquent, le poème déborde le champ de

---

<sup>198</sup> Jean Mambrino, « Le lieu non-dit : Poésie et transcendance » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 126.

<sup>199</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 76.

l'esthétique. Il donne toujours plus à entendre. Il permet à des êtres de croître, de se lier au monde; et à la société, d'apprendre de l'autre dans un des liens les plus humains qui soient : le partage et le don d'une réalité mise à nu, découverte. Le poème possède même une racine philosophique, du moins selon notre conception de la poésie. Nous nous interrogeons. D'où vient la nécessité d'une relation avec ce qui dépasse l'humain? Posons la question autrement. Qu'est-ce qui dépasse l'être humain? N'est-ce pas, philosophiquement, l'impossibilité de n'être pas en lien et l'ultime responsabilité d'une relation devant l'autre? Autrement dit, comment être ultimement devant l'autre si on ne peut pas tout comprendre? N'est-ce pas à ce moment-là que la manière poétique est féconde? Le poème ne serait pas seulement une manière de répondre créativement à l'existence, mais une manière aussi de rester totalement en réponse devant l'autre.

#### 1.11 Le savoir-faire poétique

[...] le poète, dans sa liberté, laisse être, et, dans sa création, fait être ce dont les autres se sont détournés, et qui est la source même de sa vie — de la vie<sup>200</sup>.

Michèle Aquien

Sur quoi porte réellement le travail poétique? Quel genre de savoir le poète met-il en œuvre? Heidegger précise que l'appellation grecque pour les arts manuels et pour l'art « [...] nomme [...] un mode du savoir<sup>201</sup> ». Selon lui, l'essence de ce savoir serait l'épreuve du présent : « [...] avoir-vu au sens large de voir, lequel est : appréhender, éprouver la présence du présent en tant que tel<sup>202</sup>. » À notre avis, cette épreuve repose dans la décloison. Le poète éprouve la présence du

<sup>200</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, p. 276.

<sup>201</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 66.

<sup>202</sup> *Ibid.*

présent et le fait à partir d'une matière qu'il destine à l'œuvre : en relation avec l'existence que cette matière lui découvre. La création se distingue donc du mode de production industrielle à cause de cette relation particulière au présent. Si le savoir-faire industriel produit généralement un bel objet utilitaire, le savoir-faire artistique produit plutôt, comme production aussi : « [...] de l'étant, dans la mesure où elle fait venir [nous soulignons], et produit expressément le présent en tant que tel *hors* de sa réserve, *dans* l'être à découvert de son visage<sup>203</sup> [...] ». L'artiste produit le présent qui normalement reste invisible. Concrètement, le poète fait et inscrit une présence manifeste aux choses et au monde en composant un poème. Il se maintient dans l'ouvert à *partir* d'une matière dont il dégage l'œuvre. Ainsi, tout poème est l'épreuve du présent. Le poète sort changé par cette relation, car sa présence s'est comme imprimée dans son geste. Jean-Claude Renard décrit cette transformation :

[...] nous voici saisis par une sorte d'incantation, de langage cérémoniel apte à nous métamorphoser en nous mettant en rapport avec ce qui ne dépend plus seulement du temps et de l'espace, mais de quelque chose d'autre : d'une espèce de courant plus profond lié peut-être aux fondements même de la réalité<sup>204</sup>.

Il nous semble que ce « courant plus profond » concerne le point d'émergence de la vérité. Le travail du poète fait sortir le présent, crée, disons-le, de la présence et de l'éveil, mais à ce point précis d'émergence de la vérité, ce qui n'exclut pas un travail dans la langue et sur les mots, avec eux, mais engage ce travail des mots dans une tâche orientée vers l'œuvre, certes, du poème, mais aussi vers l'émergence d'une certaine poésie, d'une vérité d'existence manifeste.

---

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> Jean-Claude Renard, *Notes sur la poésie*, p. 99.



## 1.12 Matériau et visée poétique

[...] la langue est à la fois le matériau plastique de la littérature et le médium au moyen duquel la spécificité de l'humain s'accomplit<sup>205</sup>.

Käte Hamburger

Les idées que nous avons présentées jusqu'ici laissent peut-être entendre que la langue est accessoire à la poésie. C'est faux. Elle est selon nous essentielle, mais il importe de ne jamais oublier que l'objet du travail poétique n'est pas uniquement la langue, mais la poésie par le poème. La langue est un matériel nécessaire, mais, comme le pense Heidegger, ce matériau n'appartient pas à l'objet esthétique : « Il semble presque que la choséité soit, dans l'œuvre, comme le support sur lequel l'autre — c'est-à-dire le propre de l'œuvre — est bâti<sup>206</sup>. » L'œuvre repose, à travers une matière, hors de cette matière. Heidegger est direct : « Nulle part, dans l'œuvre, quelque chose comme un matériau de travail n'a place<sup>207</sup>. » Il faut comprendre qu'une fois l'œuvre créée, le matériau, normalement, est en place. La visée poétique est ailleurs. Pierre Vadeboncoeur l'observe aussi : « [...] le matériau ne contient par lui seul aucun secret. [...] L'acte d'art, de son côté, n'a de sens qu'en rapport avec quelque chose d'entier, qui est l'œuvre<sup>208</sup>. » Nous savons que l'œuvre possède une réalité physique. Pensons seulement à une sculpture. Matériellement, elle porte l'art, l'objet esthétique. Elle est le lieu autour duquel, le point marqué d'un espace où, une telle relation a lieu.

<sup>205</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, p. 22.

<sup>206</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 17.

<sup>207</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>208</sup> Pierre Vadeboncoeur, *Essais inactuels*, p. 103.

Le poéticien russe Mikhaïl Bakhtine défend une position semblable. Il croit à « l'objet esthétique », cette expression provient d'ailleurs de lui. Il explique ainsi le rôle du matériau :

Le sens du matériau dans l'œuvre d'art se définit ainsi : sans entrer dans l'objet esthétique, dans sa détermination matérielle extra-esthétique comme partie constitutive esthétiquement signifiante, il est indispensable à sa construction comme élément technique<sup>209</sup>.

Le matériau concourt à la réalité de l'œuvre sans pour autant entrer dans sa réalisation, une fois l'œuvre faite. Il ajoute : « [...] l'objet esthétique ne peut se réaliser que grâce à la création de l'œuvre matérielle [...] ; avant cette création de l'œuvre matérielle, et indépendamment d'elle, l'objet esthétique n'existe pas<sup>210</sup> ». C'est évident, le poème n'existe pas sans matérialité : inscription, grattement, traces ; agrégat de pigments, assemblage de mots, écriture. Mais ce qu'on ne veut pas oublier, c'est que cette inscription, ce travail dans la langue, avec des mots, vise autre chose que des mots. Le poète travaille une matière qui soutient et maintient une poussée vers l'ailleurs : « La matière, écrit Heidegger, c'est le support et le champ d'action [nous soulignons] de la création artistique<sup>211</sup>. C'est bien pourquoi le matériau éclate, comme moyen, et la matière se découvre dans sa résistance propre en soutenant l'œuvre poétique. Pensons seulement à la beauté de la langue française et à ses sonorités porteuses d'espaces, à méditer, comme les silences infinis de Pascal. La poésie dépasse le mot, la pierre, le son. Elle n'est pas composée de matière, mais d'une présence à la matière. Des mots ne font pas seul un poème, bien que ceux-ci le réalisent dans la lecture. Est-ce notre façon de

---

<sup>209</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 67.

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 25.

distinguer la poésie et le poème, l'objet et le moyen si l'on veut? Peut-être. L'œuvre commence sans doute avec des mots, mais en relation avec l'être, avec une sorte d'ouverture à une réalité propre et à la fois inconnue. Écoutons Paul Valéry :

Le commencement *vrai* d'un poème [...] doit venir à l'auteur comme une formule magique dont il ignore encore tout ce qu'elle lui ouvrira.// Car elle ouvre en effet — une demeure, une cave et un labyrinthe qui lui était intime et inconnu<sup>212</sup>.

L'expression poétique, le vers, ouvre au poète une relation infinie avec l'être devant l'autre. L'intention poétique provient d'un désir d'être relié à cet élan créateur. Le poète cherche à se relier à l'essentielle présence des choses. Il ne vise pas à produire un poème, mais un poème tourné vers cette qualité de présence initiale dans la langue qui fait la poésie. Il cherche à se maintenir dans cet état d'ouverture. Il découvre la vérité qui émerge dans un combat pour la vérité, où la terre et le monde, comme l'illustre Heidegger, sont vus pour la première fois.

---

<sup>212</sup> Paul Valéry, *Ego scriptor*, p. 124.

### 1.13 Le combat entre le monde et la terre

[...] avec tout cela qui n'est pas exact et avec moi aussi toujours,/ avec rien d'autre que moi et avec cela que je ne connais pas,/ faire cette chose [...] qui, terre et monde en puissance, comme un météore,/ dans sa gravité ne rassemble/ que la totalité de son vol : ne pesant que le poids de son arrivée<sup>213</sup>.

Rainer-Maria Rilke

Cette citation de Rilke indique bien le combat qui a lieu, au sein du poème, et sa complexité. On dirait que le poème ne doit peser que le poids de son arrivée et que la parole poétique ne doit être qu'une trajectoire de poésie. Pour Heidegger, le combat de la vérité oppose plus simplement le monde et la terre dans ce qu'ils ont de propre : « [...] chacun porte l'autre au-dessus de lui-même. Le combat devient ainsi de plus en combat, de plus en plus ce qu'il est en propre<sup>214</sup>. » Le tableau 1.7 rassemble les particularités du monde et de la terre. On réalise alors que rien n'est simple. Des forces contraires, dans l'œuvre, s'équilibrent, comme le yin et le yang. On pourrait être tenté d'associer le conceptuel au monde et le sensuel à la terre, mais cela ne respecterait pas le point de vue de Heidegger. Selon lui, le monde nous environne et nous vivons dedans. C'est ce qui se rassemble autour de nous sans être le tout compréhensible. Il est l'ordonnante amplitude et trajectoire de toute destinée essentielle. Il implique de l'égarement et du non maîtrisé, le toujours inobjectif sous la loi duquel nous nous tenons. Il est le lieu de la déclosion, le lieu de rassemblement de la présence autour de l'être. La terre, elle, garde son mystère. Indécélable, recevant tout, elle se referme sur soi. Inaccessible repos de soi-même en soi-même, libre afflux de son retrait en soi-même, elle héberge, en

<sup>213</sup> Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, p. 31.

<sup>214</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 53.

constante réserve. Elle s'épanouit et recèle le mystère de la poésie, des éléments du monde. Elle résiste à la pensée instrumentale.

**Tableau 1.5 : L'équilibre entre le monde et la terre**

Monde	Terre
Est l'environnement dans lequel nous vivons.	Est ce qui héberge.
Est ce qui se rassemble autour de nous.	Est ce qui se referme sur soi.
N'est pas le tout compréhensible.	Garde son mystère.
Est ordonnante amplitude et trajectoire de toute destinée essentielle.	Est en constante réserve.
Porte aussi de l'égarement dans le monde.	Est aussi un épanouissement.
Porte aussi du non maîtrisé.	Résiste à la pensée instrumentale.
Est le toujours inobjectif sur la loi duquel nous nous tenons.	Est indécélable.
Est le lieu de l'ouverture de l'étant.	N'est pas la réserve.
Est le lieu où tout se rassemble autour de nous.	Reçoit tout.
Est le lieu d'ouverture et de rassemblement de la présence autour de l'être de l'étant.	Est le libre afflux de son retrait en soi-même, l'inaccessible repos de soi-même en soi-même.
	Est le profond mystère de la poésie.
	Est le mystère des éléments du monde.

Quoi qu'il en soit, le contenu du monde et de la terre nous intéresse moins que leur rapport d'équilibre au sein de la décloison : « [...] les parties adverses s'élèvent l'une l'autre dans l'affirmation de leur propre essence<sup>215</sup>. » La terre et le monde laissent voir leur nature : « Plus âprement le combat s'exalte lui-même, plus rigoureusement les antagonistes se laissent aller à l'intimité du simple

<sup>215</sup> *Ibid.*

s'appartenir à soi-même<sup>216</sup>. » Le monde et la terre se laissent voir, ensemble et différents. Ils ont besoin l'un de l'autre :

La terre ne peut renoncer à l'ouvert du monde si elle doit apparaître elle-même, comme terre, dans le libre afflux de son retrait en soi-même. Le monde, à son tour, ne peut se détacher de la terre s'il lui faut [...] se fonder sur quelque chose d'arrêté<sup>217</sup>.

La terre s'aperçoit dans l'ouvert du monde; l'ouvert du monde s'appuie sur un fond de terre arrêté. Heidegger prend toutefois soin de souligner que le monde ne se confond pas à l'éclaircie; la terre, à la réserve. Il y a de l'égarement dans le monde : « [...] toute décision se fonde sur un non-maîtrisé, sur quelque chose de secrètement égarant : autrement, elle ne serait jamais décision<sup>218</sup>. » La terre est aussi ce qui « [...] s'épanouit en tant que ce qui se referme sur soi<sup>219</sup>. » Elle ne peut pas être ainsi confondue à la réserve.

L'équilibre du monde et de la terre apparaît au sein de l'éclaircie et de la réserve : « La terre ne surgit à travers le monde, le monde ne se fonde sur la terre que dans la mesure où la vérité advient comme le combat originel entre éclaircie et réserve<sup>220</sup>. » L'éclaircie et la réserve portent l'équilibre de la terre et du monde à ce point d'émergence que nous avons identifié. Le poète recherche cette mesure, il lutte pour cette vérité. Quelle parole est vraie, laquelle est fausse? Heidegger écrit :

Quand l'œuvre de la parole s'instaure dans le dire d'un peuple, c'est sans discourir qu'elle dit cette lutte ; elle transforme le dire du peuple de telle

---

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Id.*, p. 61.

façon que, désormais, chaque parole essentielle mène elle-même cette lutte et décide du sacré et du profane, du grand et du petit, du hardi et du lâche, du noble et de l'inconsistant, du maître et de l'esclave<sup>221</sup> [...] .

La parole poétique est une œuvre de mesure. Son dire lutte pour découvrir cette vérité. La poésie trouve sans cesse la mesure chancelante de l'équilibre. Écoutons Margherita Guidacci : « [...] Un vase contient/ et mesure tout ce qu'on y met comme l'homme contient/ et mesure son destin au sein de cet ordre plus vaste/ où toutes choses sont à leur tour contenues et mesurées<sup>222</sup>. » Le poète mesure cette vérité de la naissance des choses.

adieu vide et visage  
je découpe un dimanche  
dans la nuit évasée  
une épée sous le ventre

Cette vérité, comme une mesure de l'être, n'advient pas comme une adéquation : « [...] l'étant en son tout est amené à l'ouvert et maintenu en lui<sup>223</sup>. » La parole est attirée dans la décloison. Elle y est maintenue.

---

<sup>221</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>222</sup> Un vaso contiene/ e misura ciò che vi metti, come l'uomo contiene/ e misura il suo destino, dentro quell'ordine vasto/ da cui tutto è poi contenuto e misurato. Margherita Guidacci, *Sibylles*, p. 17.

<sup>223</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 61.

### 1.14 L'installation du faire-venir

Il faut beaucoup de temps pour créer une forme, [...] il en faut encore plus pour la laisser venir<sup>224</sup>.

Sanaya Roman

Heidegger identifie deux gestes fondateurs de l'œuvre d'art : « Mettre en place un monde et faire-venir la terre sont deux traits essentiels dans l'être-œuvre de l'œuvre<sup>225</sup>. » De quel monde s'agit-il? Comment fait-on venir la terre? Heidegger fait voir le monde ainsi :

Une pierre n'a pas de monde. Les plantes et les animaux, également, n'ont pas de monde, mais ils font partie de l'afflux voilé d'un entourage qui est leur lieu. La paysanne au contraire, a un monde parce qu'elle séjourne dans l'ouvert de l'étant<sup>226</sup>.

Pour avoir un monde, il semble qu'il faille être capable de séjourner dans l'être, soit l'ouvert de l'étant. Rappelons-nous aussi que le monde implique de l'égarement pour Heidegger : « Le monde naissant fait apparaître précisément ce qui n'est pas encore décidé et ce qui est encore dépourvu de mesure<sup>227</sup>. » Dans la pratique, qu'est-ce qu'installe le poème? Selon Jacques Sojcher, le dire d'un monde qui apparaît pour la première fois : « Le poète concentre le monde en une parole dont le mot ne constitue qu'un reflet d'une douceur retenue, sous lequel le monde apparaît comme s'il était aperçu pour la première fois<sup>228</sup>. » Selon Peter Handke, le monde manifesté : « Le secret de l'art est [...] de laisser le monde être manifeste

---

<sup>224</sup> Sanaya Roman, *Choisir la joie*, p. 164.

<sup>225</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 51.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *Id.*, p. 70.

<sup>228</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 121.



au bon moment et au bon endroit<sup>229</sup> [...]». Nous pensons quant à nous que le poème installe le monde de la décloison en refusant l'étant dit et connu, soit toute parole qui ne provient pas de la vérité de l'être. Le poète installe un monde ouvert à une nouvelle mesure : « Il ouvre [...] la nécessité en retrait d'une mesure en tout ce qu'elle a de décisif<sup>230</sup>. » Le monde s'ouvre ainsi aux déterminations de l'être.

je suis  
le signal  
feu et abîme  
ces chevauchements de l'aube

comme un nid dans la fleur  
le soleil ce pasteur  
je prolonge la mer

À en croire Heidegger, l'œuvre fait aussi venir la terre en sa réserve au sein de l'éclaircie : « L'œuvre porte et maintient la terre elle-même dans l'ouvert d'un monde<sup>231</sup>. » Qu'entend-il par là ? L'œuvre semble faire sortir de l'ombre la terre, qui garde pourtant ses secrets : « Elle ne se montre que si elle reste non décelée et inexploquée. La terre fait ainsi se briser contre elle-même toute tentative de pénétration<sup>232</sup>. » Cette opacité de la terre expliquerait-elle le clair-obscur du langage poétique ? Nous savons par expérience que certains poètes ne cherchent pas à connaître la terre : ils la laissent advenir en ce qu'elle a de propre. Ils accueillent la parole qui vient sans en percer le mystère.

---

<sup>229</sup> Peter Handke, *L'histoire du crayon*, p. 170.

<sup>230</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 70.

<sup>231</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>232</sup> *Ibid.*

l'âme au fond de la terre  
un abri

ces colibris  
une fenêtre d'ombres

Heidegger écrit : « Ouverte dans le clair de son être, la terre n'apparaît comme elle-même que là où elle est gardée et sauvegardée en tant que l'indécélable par essence, qui se retire devant tout décel, c'est-à-dire qui se retient en constante réserve<sup>233</sup>. » N'est-ce pas justement ce que fait le poète, car il se garde de donner sens aux traits de la terre? Il fait venir la terre : « [...] dans l'ouvert en tant que ce qui se referme en soi<sup>234</sup>. » Pourtant, c'est ce respect de la terre, impénétrable en son mystère, qui explique l'infinité des images poétiques : « Ce retrait en soi-même de la terre n'est aucunement une fermeture uniforme et rigide : bien au contraire, il se déploie en une plénitude inépuisable et simple de formes et de guises<sup>235</sup>. » Le poète puise sans fin dans le fond de la terre, mais, comme le pense Heidegger, il n'en abuse pas : « [...] retenons bien que c'est un usage qui, loin d'user la terre ou d'abuser d'elle comme d'un matériau, la libère précisément à elle-même<sup>236</sup>. » Autrement dit, le poète donne sa parole à la terre, parce qu'il en respecte les traits. « Il faut pouvoir à tout instant, écrit Rainer Maria Rilke, toucher la terre de la main comme le premier homme<sup>237</sup>. » Pourquoi? Parce qu'ainsi, le poète semble conserver intacte une inexplicable origine : « Dans la mesure où le trait est récupéré par la terre, écrit Heidegger, le tracé parvient à l'ouvert et est ainsi instauré, c'est-à-dire imposé dans ce qui émerge dans l'ouvert

---

<sup>233</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>237</sup> Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, p. 67.

en tant que ce qui se préserve du décel<sup>238</sup>. » Autrement dit, dans la mesure où un mot est récupéré par l'émergence de l'être, la vérité de l'être, le trait de la terre parvient à l'ouvert : « Le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi, usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole<sup>239</sup>. » Cette parole émergeant de l'être ne se découvre qu'une fois : « Dans l'éclair qui trace d'un trait / Son parcours<sup>240</sup> », écrit Fernand Ouellette. Cette parole laisse apparaître la terre en vérité. « La création reste toujours un usage de la terre lors de la constitution de la vérité dans la stature<sup>241</sup> », écrit Heidegger. Nous savons que cette vérité émerge de l'être. Cette vérité est découverte dans le poème où la parole est déclosée : « [...] le trait dispose son tracé<sup>242</sup>. » C'est ainsi que le mot poétique contient sa propre référence.

### 1.15 La vérité du traitement poétique

Il n'y a pas de poésie tant que  
quelque chose ne reste pas tracé dans  
les entrailles<sup>243</sup>.

Maria Zambrano

L'œuvre d'art se caractérise par ce trait distinctif : elle déploie son tracé. Le produit d'usage courant ne contient pas cette révélation par le trait. Pensons à un cageot, objet utilitaire indiscutable. Il est demeuré sans visage jusqu'au jour où un poème de Francis Ponge lui en a découvert un. Soudainement, le cageot apparaît dans son être de produit au service des produits du marché. Sous les traits du

<sup>238</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 71.

<sup>239</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>240</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 43.

<sup>241</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 72.

<sup>242</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>243</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, p. 145.

poème, les choses sont saisies dans ce qu'elles ont de propre. Autrement dit, le poème met au jour la vérité de l'être (du cageot). Il découvre l'objet (le cageot) dans sa réalité même. Il installe le monde de l'objet (du cageot) en tant qu'être de langage et compte tenu des mots.

Le processus créateur maintient l'écriture dans la trace de son énonciation, selon nous, dans la déclosion. Ce processus exige un effort, parce que, peut-être, nous le pensons avec Maurice Merleau-Ponty : « L'être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience<sup>244</sup>. » L'écriture poétique maintient active l'ouverture de cette émergence de la vérité pour que nous ayons l'expérience de cette vérité extrême, comme l'exprime Jean-Michel Maulpoix : « [...] la vérité toute nue et tout entière, non pas abstraite et générale, mais concrète et radicale, et telle surtout que s'y trouvent ainsi réévaluées nos raisons de vivre<sup>245</sup>. » Le poète la manifeste et l'être n'est peut-être jamais plus vivant qu'en poésie. Peut-être a-t-il besoin de la poésie pour être vivant et créer son lien à l'existence.

Cette vérité existentielle n'est pas le propre de la poésie. D'une façon similaire, la réalité que découvre une nouvelle comme *La plage*, d'Alain Robbe-Grillet, survient dans un mouvement de saisie qui laisse la trace d'un espace plus profond. La répétition d'un motif de retour démultiplie le mouvement des vagues qui s'échouent sur le sable. L'auteur décrit la marche de trois enfants sur la plage, le déplacement des oiseaux devant eux, et le retour d'un même mouvement près des vagues. Robbe-Grillet révèle l'événement d'être là, dans le volume du temps; il

---

<sup>244</sup> Maurice Merleau-Ponty, cité par Jacques Garelli dans *Introduction au logos du monde esthétique*, p. 555.

<sup>245</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 87.

fait ressentir au lecteur ce qui ne peut être vu autrement. Il ne lui apprend rien, mais dessine un espace, crée un volume au temps ressenti et présent. Sa nouvelle relie l'être à une appréhension poétique du monde. On peut en dire autant de certains romans qui sont en leur fond poétiques. Par exemple, cette phrase de Gabrielle Roy situe le lecteur dans la profondeur d'un enchantement simple où la sensibilité sert la découverte d'une existence que l'on dirait sans fin : « Longtemps il m'avait semblé que les rails ne me chanteraient jamais autre chose que le bonheur<sup>246</sup>. » Cette phrase ne finit pas de saisir l'objet de son énonciation. Elle laisse exister une suite, mystérieuse. La magie de l'enfance semble sans cesse réitérée dans le regard de l'être sur les choses. Tout lecteur peut ressentir ce glissement dans la profondeur de l'existence. Il y a changement de temps et de lieu; le lien n'est plus celui de la pensée mais de l'être.

C'est sans doute le propre de la manière poétique de relier l'intelligence au sensible, une intelligence plus complète, moins réductrice, acceptant le mystère et le laissant, presque à chaque phrase, s'épanouir, si on peut nous permettre de l'exprimer ainsi, comme lumière. Jacques Garelli le pense aussi :

Il y va, dès lors, d'un renversement de toutes nos attitudes idéalistes et réalistes de pensée, face à la complexité d'une expérience du monde, où la ligne de partage entre sensibilité et intelligibilité perd la clarté illusoire de son sens, du même mouvement où ces deux composantes font émerger l'énigme interrogative, à caractère « trans-individuel » de leur figure. C'est cette situation d'énigme inscrite dans les figures sauvages du texte abouché au monde que la parole poétique permet d'accomplir, car, ici, le verbe se fait monde<sup>247</sup>.

Que ce soit dans une phase de Gabrielle Roy ou de François René Chateaubriand, il existe sous les mots, en eux, comme les portant, un chant, une voix, et la

---

<sup>246</sup> Gabrielle Roy, *Le temps qui m'a manqué*, p. 13.

<sup>247</sup> Jacques Garelli, *Introduction au logos du monde esthétique*, p. 585.

modulation d'un rythme retournant à l'origine d'une parole qui n'en finit pas de se dire. Une ouverture au monde est ainsi modulée par la parole d'un être humain qui éprouve une sensation profonde, où l'intellectualisation est secondaire à la saisie de l'existence. De temps à autre, même dans un récit plus banal, une phrase peut s'élever à cette poésie, parce que, comme le pense l'anthropologue et logicien Gregory Bateson : « La poésie n'est pas une sorte de prose détournée et décorée ; c'est plutôt la prose qui est une poésie démontée et ligotée sur le lit procustéen de la logique<sup>248</sup>. » Cela dépend, bien sûr, de quelle prose il s'agit. Mais il faut dire que, dans notre esprit, le mouvement narratif de la prose, s'il peut servir de lit à l'expression poétique, ne constitue pas l'objet de la poésie proprement dit, il n'en est, au fond, que le prétexte. La poésie semble exister peut-être plus précisément à travers la narration, car un certain type de prose peut se transmuier en poésie du monde, quand elle fait place, sentons-nous, à une réalité sensible.

A contrario, les histoires de l'industrie romanesque actuelle sont la preuve, selon nous, d'une certaine absence de poésie. La fin de ces œuvres se situe hors du mot et du combat de la vérité qui s'y découvre. Ces romans se développent à l'extérieur de l'apparition de tout réel. Les romans de séries, de collections et de genres divertissent. Ils plongent les lecteurs dans un monde de fiction qui perpétue généralement les schèmes connus. Le meurtre, par exemple, banalisé par le polar, se transforme en succès. Le réel proposé est maintenu dans cette représentation. Mais, comme le pense le poète Jacques Roubaud : « Dans ce miroir, circulaire, virtuel et fermé. Le langage n'a pas de pouvoir<sup>249</sup>. » Du moins, ce langage romanesque ne mise pas sur une manifestation de ce pouvoir créateur. Ces

---

<sup>248</sup> Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit 1*, p. 175.

<sup>249</sup> Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, p. 67.

écrivains de l'industrie écrivent davantage dans une langue morte, parce que leurs romans offrent du bon temps, rarement le temps lui-même. Ces romans ne permettent pas au lecteur d'accéder à l'épreuve du présent en tant que tel. C'est pourtant dans le temps, devant le mot et son espace engendré, ce lieu du commencement et de l'oubli, que l'écrivain du poétique s'érige en médiateur infini de secrets.

Cette position du poète médiateur n'a pas encore été abordée en substance, mais elle importe grandement. Le poète transmet en effet un effort, une présence, une écriture, un geste d'être, en même temps qu'une parole qui constitue cette présence et la matérialise. Si le poète compose un poème sans cette présence active, il semble versifier, écrire à vide, répéter du connu, le sien ou celui des autres. En revanche, s'il cherche à faire, dans l'écriture, que l'existence soit, comme elle se donne, il risque de perdre contact avec la matérialité du réel. Il ne peut se passer des mots, d'un contact avec la réalité, mais ce contact ne doit pas être vieux, éculé. Il doit être créateur. C'est très difficile à faire, car cela exige de prendre les mots autrement, comme par en-dessous. La fin de l'écriture de Gabrielle Roy, et des poètes du temps, peut nous servir d'exemple. Elle se situe davantage dans le présent (d'une seule phrase) et non dans le temps d'une histoire. L'histoire devient le prétexte d'une écriture révélatrice d'une relation de l'être à la réalité. Ce lien donne à l'auteur et au lecteur une véritable dimension : « La parole poétique, écrit Max Bilen, non seulement fixe, en la rendant réelle, la migration de l'être, mais lui fournit également le seul lieu où peut se révéler à lui-même la nouveauté incessante de son identité<sup>250</sup>. » De grands écrivains médiatisent ce lien. Leurs écritures résistent à la pensée unique, à la

---

<sup>250</sup> Max Bilen, *Écriture et initiation*, p. 60.

conscience unique. Ils naissent à la conscience d'un monde par le chemin de l'être encore; ils découvrent ce qui les fait et créent ce qui les découvre : des poèmes, des œuvres.

Il m'apparaît important de noter que le mot poétique, selon notre conception de la poésie, ne dévoile pas la chose comme un trait de pensée : « Le tracé disposé, écrit Heidegger, impose [...] dans son paraître le contour de la vérité<sup>251</sup>. » Le mot poétique trace un entendement plus profond : flou, bien sûr, pour une intelligence qui voudrait tout connaître, mais cet entendement reste clair pour qui accepte le syncrétisme de l'enfant. Le poète ne veut pas tout savoir. Il joue. Mais il reste en même temps lié à la source essentielle d'une vérité d'où apparaissent les éléments du monde en leur propre mystère. À partir du poème, en sa forme en devenir, le poète est émerveillé de rencontrer des ombres, de découvrir l'abeille, le bleu, de compter dans sa paume les points d'une constellation de sable.

---

<sup>251</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 71.



### Intercalaire 1.3 : La maîtrise de l'écriture seconde

En utilisant la disruption de l'écriture et son espace, en entrant dans le vertige d'une écriture désordonnée et soumise à l'errance, le poète affronte la fin de toute parole déterminée. Il ébranle les assises mêmes de la connaissance : « [...] avec cette émergence d'un au-delà de l'intellect à atteindre, écrit le philosophe Jean-Marc Narbonne, c'est le privilège même de la connaissance ou de la saisie intellectuelle possible d'un objet qui se trouve remis en cause<sup>252</sup>. » J'accepte en effet cette errance et le mouvement qui me porte en avant, sans connaître la suite, quand j'écris un poème vers la poésie. Je remets en cause dans ma pratique toute saisie intellectuelle qui ne passe pas aussi par le sensible. C'est à mon humble avis toute la beauté de poèmes réussis, comme *Chanson d'automne* de Paul Verlaine ou *La bougie* de Francis Ponge, de matérialiser une sensation pleine de connaissance, et non pas une connaissance privée de tout sensible. Certains peuvent croire que ce genre d'écriture relève d'un pari, d'un parti pris pour la musique ou les choses. C'est souvent le cas. D'autres admettront que certaines tentatives, je pense au *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé et à *L'homme approximatif* de Tzara, ont obtenu du succès. Ils ont d'ailleurs de nombreux successeurs. Est-ce que je maîtrise, moi, l'écriture poétique? Plus ou moins. J'essaie d'être et de faire — d'autres poèmes. Je pratique un processus de mise à distance et d'intégration de la langue. Je joue à rassembler de la parole ouverte, autre, qui forme un autre langage. Je me laisse entraîner vers l'expression plus grande que moi. Je prends le plus possible mes distances d'un dire qui s'attache au texte comme fin. Je pratique donc une écriture seconde avec le souci de rester fidèle à l'ouverture des mots vers ce qui dépasse toujours, ici, mon être-là.

---

<sup>252</sup> Jean-Marc Narbonne affirme, en étudiant l'Un de Plotin, qu'il s'agit d'éprouver et de voir. *Hénologie, ontologie et ereignis*, p. 274.

### 1.16 L'écriture poétique est le trait de la nomination première

[...] aucun tour poétique n'épuise la tension de cette nomination qui reste toujours à faire<sup>253</sup>.

Michèle Aquien

Pour nous, la vérité prend figure et trait dans le mouvement instigateur et opérant de l'appel et de la réponse. Dans l'éclaircie, une parole est saisie pour une première fois, entendue depuis le centre de l'être : « Le/ centre/ est/ Là/ d'où/ viennent/ Les murmures<sup>254</sup> », écrit le poète François Cheng. Il faut savoir le rejoindre. La nomination première devance l'être et le précède. Le poète l'appelle et sa réponse conserve le pouvoir de l'appel. Elle n'achève pas le mouvement.

Le poème tire une parole à la lumière. Un trait, tout en étant tracé, reste trace. L'initial est saisi. Fernand Ouellette l'exprime dans un poème : « [...] tout se fonde sur un chant inaugural,/ Emprunte la mutité propre à la mort/ Ou le son sublimé de la rose sans fin<sup>255</sup>. » Parce que la relation poétique n'a pas de fin et commence à partir de rien. Si bien que l'on comprend le débat entourant la création divine qui surgit *ex nihilo nihil*. Heidegger l'explique clairement :

Le projet poématique vient du Rien dans la mesure où il ne puise jamais son don dans l'habituel jusqu'à présent de mise. Il ne vient cependant jamais du Néant, dans la mesure où ce qui nous est envoyé par lui n'est autre que la détermination retenue du *Dasein* historial lui-même<sup>256</sup>.

Le poème ne provient de rien de connu. En même temps, il ne provient pas du néant, car il émane de l'être qui se découvre : « On dirait que l'être véritable et caché se laisse voir, écrit Maria Zambrano, par une déchirure du voile qui le

<sup>253</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, p. 140.

<sup>254</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 305.

<sup>255</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique I*, p. 222.

<sup>256</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 86.

recouvre<sup>257</sup>. » Déchirure, certes, mais comme une sorte d'expression zigzagante et défaillante à dire. Elle provient de la recherche de la vérité, de l'ouverture de l'être au monde naissant. Le don de l'être est saisi à partir de l'être dans le trait initial. L'être est don, fondation et initial, mais c'est l'initial qui donne à l'être son essence nouvelle.

Le poète affronte l'exigence du présent et il assume cette responsabilité de l'être humain : il naît dans/de l'essence qu'il découvre en lui-même<sup>258</sup>. Il inscrit l'initial. « Tous ces mots sont, alors, dits pour la première fois<sup>259</sup> [...] », écrit Max Bilen. Tous les mots viennent au poète comme fondement du poème et de l'être. Comment? Qu'est-ce que cet initial? Le mot qui se rapproche le plus de l'initial est, selon Heidegger, le mot *Anfang*. Il signifie : « [...] ce qui [...] nous prend et ne cesse de nous reprendre, ce qui, ainsi, nous saisit en une trame [...]»<sup>260</sup>. Le poète laisse les traces de cette trame opérer; l'échantillon vient avec le tissu; l'être est saisi dans le mouvement qui le fait. Le mot *Anfang* veut dire aussi « [...] convoquer, provoquer à répondre et à correspondre<sup>261</sup>. » L'initial est l'appel d'une relation à l'origine. Le poème devient la recherche d'une réponse possible, d'une correspondance<sup>262</sup>, possible, avec le monde.

Je cherche le lieu, écrit Claude Louis-Combet, — à travers les simples mots dont disposent mes sens aussi bien que ma pensée, je cherche le lieu

---

<sup>257</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 88.

<sup>258</sup> L'absence d'essence humaine déterminée est difficile à admettre; le monde entier semble se divertir pour éviter de ressentir l'angoisse d'une existence libre et, surtout, la responsabilité qu'exige d'être et d'agir sans une essence décidée à l'avance.

<sup>259</sup> Max Bilen, *Écriture et initiation*, p. 78.

<sup>260</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 86.

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> Cette correspondance est au centre du poème symboliste de Baudelaire *Correspondances*.

d'origine, le point de rupture du cœur d'où la parole s'est efforcée de jaillir, hier comme aujourd'hui, une fois pour toutes<sup>263</sup>.

Le poète est appelé à répondre, est éveillé à correspondre avec une origine qui ne peut se trouver à l'extérieur de cette relation à l'initial. Nous verrons plus loin, avec la conception d'Emmanuel Lévinas, que la correspondance ou la coïncidence de l'être avec le monde, et de l'être avec l'autre, est fondamentalement impossible.

Heidegger observe aussi que l'initial se distingue de l'art primitif qui est selon lui « [...] incapable de libérer quelque chose, parce qu'il ne détient rien d'autre que ce en quoi il est lui-même détenu<sup>264</sup>. » Cette position est à l'opposé de celle des poètes et des artistes de l'après-guerre qui ont redécouvert l'art primitif. Mais ce qui importe davantage est cette déduction : l'initial détient de l'autre qu'il libère. Par conséquent, une écriture délirante, parce qu'elle revient au même, sans rencontrer de l'autre, s'éloigne de l'initial. Le poème n'est pas un vagabondage de l'esprit : « [...] un laisser-aller de la représentation et de l'imagination aboutissant à l'irréel<sup>265</sup>. » Le poème fait advenir l'ouvert « [...] de telle sorte que ce n'est que maintenant [nous soulignons] que l'ouvert au sein de l'étant fait parvenir celui-ci au rayonnement et à la résonance<sup>266</sup> ». Dans le poème, le poète redécouvre la profonde vérité d'une existence singulière et le pouvoir du temps.

---

<sup>263</sup> Claude Louis-Combet, *Ouverture du cri*, p. 5.

<sup>264</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 87.

<sup>265</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>266</sup> *Id.*, p. 82.

aujourd'hui s'est ouvert  
 un chemin sous la terre  
  
 nous visitons le lac  
 et l'aube  
  
 tu es  
 tout ce qui s'ouvre dans l'espace  
  
 lumière  
 parmi les vierges  
  
 respiration de la pluie  
 et le bleu  
  
 les mains courantes  
  
 tu es la fin des portes noires  
 des silences décousus

Selon nous, initial est l'être qui se devance lui-même. C'est une parole première, une écriture inaugurale, comme le pense Jacques Derrida; elle a toujours commencé, parce qu'elle vient dans l'être :

Si l'écriture est *inaugurale*, ce n'est pas parce qu'elle crée, mais par une certaine liberté absolue de dire, de faire surgir le déjà-là en son signe, de prendre ses augures. Liberté de réponse qui reconnaît pour seul horizon le monde-histoire et la parole qui ne peut dire que : l'être a toujours déjà commencé<sup>267</sup>.

Le poète ouvre cette voie, engageante, commencement sans fin. Il traite l'épreuve du présent comme une mesure. Il se maintient dans la déclosion et reste en lien avec l'énormité, cette vérité qui le dépasse. Il en revient toujours à l'initial. Heidegger écrit : « L'initial [...] détient toujours la plénitude de l'é-normité, c'est-à-dire du combat avec le familier<sup>268</sup>. » Ce familier nous semble être l'absence

---

<sup>267</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 23.

<sup>268</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 87.

d'essence sans découverte d'une existence en relation avec l'autre, qui n'est pas le voisin, l'alter ego, mais le tout-différent-de-soi : un tout qui est différent de l'être et qui reste un Tout Autre. Cet initial se donne très subtilement : « Cette immédiateté de l'initial, la singularité de son saut hors du non-médiatisable, n'exclut pas, mais précisément inclut que ce soit l'initial qui se prépare le plus longuement, et dans le plus complet inaperçu<sup>269</sup>. » Il se donne pratiquement sans se voir. Peut-être n'est-il jamais vu, parce qu'il appartient normalement à la sphère du « non-médiatisable ». La nomination première de l'écriture poétique trace pourtant ce saut. Le langage de l'être parle à travers les mots, les retournant vers une absence d'essence, assumée, en découvrant le mouvement d'une vérité rayonnante et profonde. L'initial est alors manifeste — poétique.

#### 1.17 La poésie et le discours

C'est contre le discours que l'aventure poétique s'affirme. Le dessein du discours poétique, en effet, est de faire soupçonner la part en nous qui se dérobe au discours, de pénétrer par infraction en la part informulée de chacun, d'épuiser le discours<sup>270</sup>.

Max Bilen

Il est maintenant possible de tirer quelques conclusions de cette manière de découvrir une parole initiale. Sans s'opposer à la connaissance (de l'objet, de l'idée, du sujet et du monde), la poésie découvre la dimension de l'être. Son dire peut être plus complet, s'il inclut selon nous la personne en entier dans le cercle de l'être. La parole poétique, plus essentielle, contient la lutte pour la vérité. Plus vaste, elle ordonne et reste ouverte à l'être. Le poète garde son dire ouvert à la réalité de

---

<sup>269</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>270</sup> Max Bilen, *Écriture et initiation*, p. V.

l'être. Il s'éloigne d'un discours accessoire, axé sur la concordance du sujet et de l'objet, qui se limite à la raison et qui se ferme à l'être.

La poésie reste en pratique la parole de cette réponse ouverte. Le poète parle à partir de ce lieu de l'appel de son origine. Il « [...] gagne son autonomie au moment où le discours cesse d'être un moyen d'expression (qui est gage de maîtrise) pour devenir un don<sup>271</sup> [...] », écrit le poéticien Max Bilen. Ainsi la poésie ne se reconnaît pas dans un langage x, mais dans le projet d'un dire authentique et premier qui est le don du dire lui-même. C'est pourquoi on peut affirmer que la poésie est comme l'éclosion (et la diffusion complète) de l'être dans la langue. Heidegger le répète : « [...] c'est bien elle, la langue, qui fait advenir l'étant en tant qu'étant à l'ouvert<sup>272</sup> ». La langue, certes, mais surtout un certain usage de celle-ci, le langage poétique :

Dans la mesure où la langue nomme pour la première fois l'étant, un tel nommé permet seulement à l'étant d'accéder à la parole et à l'apparaître. Ce nommé, c'est la nomination de l'étant à son être, à *partir* de l'être<sup>273</sup>.

Cette nomination découvre la vérité, un mot accède à l'apparaître et la tâche poétique par excellence se résume à trouver avec soin toute expression propre à cette nomination. « L'essentiel consiste dans une application, écrit Claude Louis-Combet, qui ne soit point trop défailante, à la mise en forme d'une vérité d'existence, de ce côté obscur où quelque part déracinée de nous-mêmes scrute sa béance<sup>274</sup>. » Selon Heidegger, le poète refuse même tout autre dire : « L'adresse du projet devient aussitôt le refus de toute sourde confusion où l'étant se retire et se

---

<sup>271</sup> *Id.*, p. 79.

<sup>272</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 83.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> Claude Louis-Combet, *Proses*, p. 23.

cache<sup>275</sup>. » Le poète fuit, comme nous l'avons vu, la dissimulation et le masque. Il se maintient dans l'éclaircie. Il s'en tient aux expressions qui s'ouvrent à la vérité d'une parole naissante. Il se coupe de la tradition artistique et d'une filiation à lui-même sous le mode de la pensée ou du connu. Il gagne cette vérité que le spirituel Jiddu Krishnamurti a proposé comme chemin de la liberté : « La vérité est une contrée sans chemin et elle doit venir vers nous quand nous sommes totalement libres du conditionnement<sup>276</sup>. » Le poète découvre le rayonnement d'une réalité nouvelle, un monde initial prend figure. C'est pour cette raison que son poème dévoile des images qui portent au-delà du connu.

La poésie réunit les contraires en ce point d'origine : « Le dire en son projet est Poème : il dit le monde et la terre, l'espace de jeu de leur combat, et ainsi le lieu de toute proximité et de tout éloignement des dieux<sup>277</sup>. » Le poème découvre le jeu d'équilibre entre le monde et la terre. Il dit la proximité et l'éloignement d'une mesure supérieure, nous en verrons les conséquences au chapitre 3. La poésie se trouve dans cette démarche, comme le précise Louise Dupré : « [...] ce qui nous amène à modifier notre point de vue, à nous situer ailleurs sur la chaîne de l'énonciation, à regarder du côté de l'auteur plutôt que du côté du poème<sup>278</sup>. » Par son activité, le poète ouvre et il installe un monde. Il reçoit les traits de la terre en son mystère. Quelle est sa lutte ? Est-ce l'exigence d'être encore ? Est-ce la difficulté de l'émerveillement le plus nu ? Son espace de jeu le figure.

---

<sup>275</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 83.

<sup>276</sup> Jiddu Krishnamurti, *La flamme de l'attention*, p. 95.

<sup>277</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 83.

<sup>278</sup> Louise Dupré, « *Cela, oui, le poème* » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 95.



tout renaît par la fleur  
la pomme et l'appel  
du rouge jusqu'au glacier  
les frayeurs

L'adresse du poète consiste à refuser le masque de la connaissance. Un mot ou une image dit le monde — de cette image — et son fond. L'étant se tient dans l'être, rappelons-le, mais l'être pousse, dynamise un mouvement qui force, et souvent dans l'urgence, l'émergence d'une autre vérité, beaucoup plus authentique :

C'est pourquoi tout ce qui a été donné à l'homme doit être, lors du projet, tiré à la lumière hors du fonds réservé, et doit être expressément fondé sur lui. C'est ainsi seulement que lui-même est fondé comme fond qui porte tout<sup>279</sup>.

Le poème tiré de l'être détermine tout : lui, le monde, le langage et le poète. Ce dernier se penche pour aller chercher cette tonalité : « En tant qu'apport elle est plutôt [la création, l'œuvre] un recevoir et un puisé à l'intérieur du rapport à l'ouvert<sup>280</sup>. » C'est ainsi qu'il découvre ce qui a toujours existé au fond de lui sans le savoir. Il redescend s'abreuver à cette source qui rencontre le feu créateur du monde.

---

<sup>279</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 85.

<sup>280</sup> *Id.*, p. 70.

### Intercalaire 1.4 : L'autre image

L'image poétique, telle que nous la pratiquons, pulvérise selon nous la solitude du sujet et le maintient, même une fois formulée, à l'extérieur de la relation objectale. Comme l'intuitionne Jacques Sojcher, l'image dépasse sa fonction rhétorique en poésie :

Il se pourrait que l'image soit, bien plus qu'une figure de style, une pensée dépossédante qui gomme le « je » et rétablit la relation [nous soulignons ce passage et le suivant], qui retire la possession et rend une terre natale, qui enfin donne la présence au cœur même du non-être et du non dit<sup>281</sup> [...].

Ce n'est pas banal. Le poème assemble des images sans cesse ré-établies dans ce retour à des images qui rendent présente l'expression initiale : une première parole, inédite. L'image n'est donc pas seulement le produit de la création, mais le centre du poème, cœur de la poésie, son infini à venir : la manifestation d'une présence déprise de l'objet, mais retournée au monde.

Il s'agit de conserver actif mon lien avec le cœur de ce que je tente de faire sentir et que je ne peux nommer. Mes métaphores ne fixent pas seulement l'objet de ma perception, mais mon glissement vers quelque chose de plus profond qui se développe à partir des images elles-mêmes, si cela est possible. J'écris donc en image, on dirait, pour passer ailleurs, aller plus loin, grâce à une expression qui ne se prend pas pour une fin, mais qui devient la fin d'un poème qui se creuse au sein de ses propres images.

---

<sup>281</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 110.

### 1.18 L'image nue

Car nous étions tapis/ Dans un lieu  
sans figure,/ Bien au-dessous de la  
parole<sup>282</sup>

Eugène Guillevic

Le dire plus complet de la poésie permet de distinguer l'image poétique d'une image conceptuelle. Comme l'indique le tableau 1.6, l'image n'a pas la même fonction dans un poème ou dans un texte d'idées. Généralement référentielle, l'image textuelle illustre un propos, ornemente une idée. Elle est figure de rhétorique, rarement un monde en soi. En revanche, le mot poétique éveille et évoque le monde que l'on possède au fond de soi. L'image rayonne alors de sa propre naissance, singulière et à jamais inimitable; elle contient sa propre référence. Elle ne représente pas la chose de façon limitée : elle fait aussi naître l'être des choses. Elle maintient vivant le lien qui l'a produite. On reconnaît ici une conception associative ou analogique de l'image, voire symboliste, et une conception ornementale, strictement rhétorique.

**Tableau 1.6 : Deux sortes d'images**

Image poétique	Image ornementale
Singulière	Souvent connue
Inimitable	Reproduite
Rayonne de sa propre naissance	Représente l'objet
Contient sa propre référence	Se réfère à l'idée, au monde connu
Fait naître l'être des choses	Illustre, démontre quelque chose

Peut-on concevoir une poésie sans représentation? En pratique, oui. Mais les expérimentations de Claude Gauvreau, par exemple, n'ont pas été, en ce sens, très probantes. Cependant, on peut très bien songer à une poésie sans référence directe

<sup>282</sup> Eugène Guillevic, *Terraqué*, p. 159.

à la réalité, une poésie qui détournerait la représentation de la réalité. Ce que notre poésie actuelle ne fait pas.

cette lance devant moi ces glaciers  
le temps et ta présence

chaque brin d'herbe est un chant

cette rencontre vers l'orange  
renversée notre prière

la nuit s'étire  
vers les ressacs  
vers la main

Une poésie sans représentation directe serait possible, parce que la racine du travail poétique est avant tout le lien de l'être avec les choses, sa présence et son attention à ce qui se découvre devant lui. Comme le pense Jacques Sojcher, dans le sillage de Heidegger :

La création poétique est le mystère de l'être qui se fait image, du « je » qui devient « Autre », le surgissement de l'origine, d'une pure réserve, d'un vide qui est l'essence du monde et du langage et à partir d'où, inévitablement, tout s'explique — s'explique et s'altère<sup>283</sup>.

Il nous semble que la pratique de la poésie tend au dépassement de la sphère linguistique. Fait de mots, un poème se construit en deçà ou au-delà du sens connu des mots. Il donne toujours à entendre un lien plus important que ce qui est dit. Mais je ne suis pas certain d'être prêt à tenter l'expérience radicale d'une poésie qui nierait la référence des mots à la réalité, les libérant de tout sens autre que le sens qu'ils acquièrent dans le là et l'ici de l'écriture, cette fois-là. Cela reviendrait à créer un autre langage, à donner au mot connu d'autres sens. Si j'improvise ici ce possible, ce serait parler d'un arbre en ces termes :

---

<sup>283</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 47.

il s'écaille  
 sans que l'arrête perde sa couleur peau  
 café  
 dans les plongeurs de son enracinement  
 vers le dessous des ongles

mais le silence autour duquel le cercle resplendit  
 tête de coq  
 ne convainc pas les grillages de la mer  
 ne convainc pas  
 sans plus d'alliage que la souplesse de l'air

Cet essai m'étonne dans son esprit. J'aime la liberté créatrice qu'il porte sans apprécier dans sa totalité le résultat. Peut-être devrais-je donner plus d'espace et de voix à ce possible, décalé, à cette pratique plus libre de l'écriture, quitte à reprendre, à biffer, à éliminer les passages qui ne disent rien. Et oublier aussi toute nécessité de résultat en dehors de la nouveauté de la création elle-même, du plaisir de faire autrement.

Jean-Paul Sartre permet de situer ma pratique de la poésie quand je l'essaie. Il écrit :

Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière. Au lieu de connaître d'abord les choses par leur nom, il semble qu'il ait d'abord un contact silencieux avec elles puis que, se retournant vers cette autre espèce de choses que sont pour lui les mots, les touchant, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées<sup>284</sup>.

Je reconnais en effet la parole comme une difficulté, un voile souvent dont j'aimerais me passer, puisque je sens que la réalité, ma sensation devant le monde, dépasse ce que je pourrais en dire avec la langue. Mais je ne peux dire que je

---

<sup>284</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, p. 20.

découvrir cette luminosité dont il fait mention. Sartre ajoute : « Faute de savoir s'en servir comme *signe* d'un aspect du monde, il voit dans le mot l'*image* d'un de ces aspects<sup>285</sup>. » Je ne sais trop si je vois réellement dans l'image l'un des aspects du mot, mais j'aime souvent le poser sur la page simplement pour ce qu'il évoque, sans aucun lien avec la réalité raisonnable, une position qui m'a valu très souvent, dans des compositions écrites, des corrections de sens, puisque j'associais librement les mots (arbitrairement, selon les lecteurs friands de sens). Serait-il possible, pourtant, que ma manière d'écrire librement, d'associer les mots, non pas selon leur sens, mais selon ce qu'ils appellent, soit au fond une méthode poétique féconde? Jean-Michel Maulpoix explique les particularités de cet appel retournant vers ce lien silencieux :

[...] le regard du poète n'est pas seulement un regard qui veille, c'est encore un regard qui *appelle*. La formule paraît curieuse : elle fait valoir un regard-voix qui constituerait comme l'instrument ou l'organe de la poésie, laquelle est à la fois ouverture de l'œil et de la parole, une forme d'attention qui parle, ou mieux qui rappelle à soi ce qui s'éloigne ou se disperse<sup>286</sup>.

Le poète convoque avec des mots le monde en sa présence. Il assemble des réalités éloignées, des contextes lointains, il les rapproche. Voilà sans aucun doute pourquoi Sartre fait du poète un être près des choses. Il songe à Francis Ponge. Mais si je me fie à mon expérience de poète, je dois dire que je me sens beaucoup moins près des choses. Au contraire, je dirais que les choses ne me sont pas plus proches que les mots de la langue. Autant la parole m'est comme étrangère en un sens, autant les choses, aussi, parce ce qu'elles sont, là, m'indiquent sans cesse que je suis autre, différent d'elles. Comme inexistant. En fait, mais c'est une

---

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 313.

impression, tenace, obsédante, j'envie les choses de ne pas exister, d'être sans monde. Car elles n'en ont pas vraiment de monde, les choses qui nous entourent; et c'est bien pourquoi je dois écrire, on dirait, pour retrouver ce monde d'existence plus réelle, d'existence vraiment éprouvée.

Au plus profond de moi-même, je crois sentir que le monde semble réduit à l'évidence d'un transfert mécanique dans la prose littérale, dans une façon de voir le monde, alors que le poète, en éveillant à la vie une réalité par le mot, l'interroge et lui parle, lui donne enfin de l'amplitude. Je me déplace en acceptant la réalité que produisent en moi les effets d'un mot, sa charge entière, là où il veut m'entraîner. Emily Dickinson le disait : les mots commencent à vivre lorsqu'ils sont proférés. N'est-ce pas parce qu'ils font vivre autre chose qu'eux-mêmes?

L'inédit du mot, pour moi, son non-dit, n'est pas son envers, l'autre côté de la chose, mais sa charge, sa portée, sans la chose et sans rien. En ce sens, je suis enclin à nier la référence du mot, du moins sa référence à la réalité en dehors du poème. J'aimerais souvent qu'un mot s'ajoute à un autre par association mystérieuse, dont je ne veux pas connaître le sens précis, mais dont je veux simplement apprécier l'alliance, l'alliage. C'est en ce sens pour moi que le mot émergeant du poème est lumière. Il est brûlé dans l'instant de sa profération. Il n'existera jamais ailleurs comme ici, car il n'est pas un mot comme un autre, le même mot, le même miel, le même soleil, le même vocable ou la même suite de signes et de sons, mais plutôt, et ensemble : un son, un signe, et l'élément d'un ensemble, compris avec lui, résonnant avec lui, de lui, brillant de manière à le voir et à l'entendre faire. Comme l'exprime le poète Alberto Caeiro, alias Fernando Pessoa : « L'essentiel est de savoir voir,/ Savoir voir sans se mettre à penser,/ Savoir voir quand on voit,/ Et ne pas

penser quand on voit/ Ni voir quand on pense<sup>287</sup>. » Il me semble que je touche à cet espace, au-delà de l'espace et des mots, je le crée.

Je compose mes poèmes à partir d'un non-dit sensible. La langue représente mal le monde, elle n'en donne qu'une idée fragmentaire et peu satisfaisante quand il s'agit de découvrir le sens, d'y être pleinement. La langue laisse peu transparaître l'origine. Elle est souvent construite à partir d'idées et les idées ne sont jamais le sens total : celui-ci provient davantage selon moi d'une relation avec ce qui me dépasse. Maria Zambrano le pense aussi :

C'est pourquoi [...] il doit parler [le poète] « sans savoir ce qu'il dit » comme on le lui reproche. Et sa gloire réside, dans ce non-savoir, lequel révèle, par là, que la parole qui sort de sa bouche dépasse de beaucoup l'entendement humain<sup>288</sup> [...].

Toutefois, ma parole poétique reste liée à l'humain. Mais le poème construit une réalité ultime. Je crée provisoirement une autre perception du monde, comme l'indique le tableau 1.7, et je ne suis plus un écrivain, selon la distinction connue de Roland Barthes. Je prélève le mot d'un contexte défini et le transporte sur un plan nouveau où il acquiert une autre valeur.

**Tableau 1.7 : Le travail du poète et de l'écrivain**

Le poète	L'écrivain
N'utilise pas les mots dans leur sens habituel	Utilise les mots dans leur sens connu
Nuance la profondeur du sens	Calcule la portée de sa pensée
Étend et relie les mots les uns pour les autres dans le temps découvert	Limite et lie les mots les uns aux autres dans le temps connu
Charge singulière et sensible	Visée spécifique et « contrôlée »

<sup>287</sup> Fernando Pessoa, *Poèmes de Alberto Caeiro*, p. 41.

<sup>288</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 55.



Le mot poétique est revalorisé, relancé, par le geste créateur. Jacques Brault écrit : « J'appelle *poésie* le langage-valeur où la totalité verbale se veut objet et fin, extérieure et inaliénable<sup>289</sup>. » Le poète valorise ce type de langage. Le mot parle en lui-même d'une réalité d'existence présente : « Car si le langage est la demeure de l'être, écrit Jacques Sojcher, c'est dans la langue la plus pure que se donne la meilleure lecture, dans le dévoilement le plus radical que se révèle la vérité la plus nue, la présence la plus présente<sup>290</sup>. » Le mot poétique devient en apparence polysémique; mais c'est faux. Il ne possède pas de sens figé. Il est presque anti-sémique. Paul Chanel Malenfant écrit :

« [...] la poésie se situe en dessous et au-delà des apparences. Sous les mots, elle conserve la trame serrée des choses. Pour dire la vérité, elle dissimule, soit sous un apparent désordre, soit par la feinte d'un hermétisme qui couve la lumière, jusqu'à l'acte de sa dissimulation<sup>291</sup>.

Si le mot poétique dissimule sa fonction d'apparition, il sert toujours de paysage et de fond, de *révélateur*, de solution chimique, de réponse alchimique à la quête d'un sens global. C'est un glissement dans le sens de l'être en lien (cette présence devant ce monde, tout autre) qui découvre le poème et qui le constitue.

---

<sup>289</sup> Jacques Brault, *Chemin faisant*, p. 73.

<sup>290</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 121.

<sup>291</sup> Paul Chanel Malenfant, *La partie et le tout*, p. 10.

### Intercalaire 1.5 : Le mot et la chose

Celui qui entre par hasard dans  
la demeure d'un poète/ Ne sait pas  
que les meubles ont pouvoir sur lui/  
Que chaque nœud du bois renferme  
davantage/ De cris d'oiseaux que tout  
le cœur de la forêt<sup>292</sup> [...]

René Guy Cadou

Je ne crois pas que le poète, comme le pense Jean-Paul Sartre<sup>293</sup>, soit celui qui prend la chose pour objet. Dans la réalité, il découvre les choses en elles-mêmes, comme il les reçoit, sans aucun mot. Le poète se situe davantage entre les choses et les mots, dans un monde sans mot et un poème à faire pour être en présence d'un monde créateur de présence. De son côté, Heidegger prétend que lorsqu'un être marche vers la fontaine ou la forêt, il marche dans les mots fontaine, forêt, comme si la réalité n'existait pas en dehors des mots. La chose sans nom n'aurait pas d'existence. Cela nous paraît discutable. En poésie, les mots sont animés de vie, une vie illimitée qui déborde sur d'autres mots. D'où la polysémie tant vantée par les critiques. D'où le pouvoir des choses, comme le dit le poète, sur le lecteur de poésie. Un étranger ne sait pas, dans la chambre d'un poète, que les choses ont un pouvoir sur lui. Chaque meuble appelle une forêt, chaque objet est un monde et un voyage en soi. Francis Ponge en a fait son style. Pourtant, le poète ne travaille jamais des choses ou des objets, mais à inscrire, selon nous, une présence créatrice : avec des images et un lien créateur.

---

<sup>292</sup> René Guy Cadou, *Poésie la vie entière*, p. 347.

<sup>293</sup> Jean-Paul Sartre écrit que « [...] le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. » *Qu'est-ce que la littérature?*, p. 19.

## 1.19 La pratique de l'ailleurs

Aller droitement/ Vers son regard./  
Le recueillir dans une forme d'oiseau<sup>294</sup>

Fernand Ouellette

Un poème devient à notre avis une œuvre d'art s'il transporte ailleurs, dans le giron de l'être, une âme humaine et son intelligence du monde. Il n'est plus un produit textuel qui procure uniquement un plaisir de lecture, il manifeste une parole initiale, et c'est parce je sens qu'une expérience trouve à se dire d'une manière nouvelle dans un poème que j'éprouve un plaisir sensible et poétique.

j'attends le spectre de l'ailleurs  
les équilibres du pendule perdu

ta bouche contre ma nuit dormante  
l'intimité des choses nues

j'attends ton corps à mon corps atterré  
l'envers de l'aube  
si près des arbres sans oubli

Des liens jusqu'alors invisibles sont vus. Citons le début de ce magnifique poème de Valerio Magrelli : « J'imagine souvent que les regards/ survivent à l'acte de voir/ et l'on dirait des hampes/ des trajets mesurés, des lances/ dans la bataille<sup>295</sup> [...] ». Il découvre cet espace de l'écriture seconde en matérialisant une vision profonde. « Il s'agit, écrit Jacques Sojcher, de *retourner* à l'origine de l'homme (origine qui n'est pas un commencement mais l'Inaugural Présent, l'Histoire, au sens heideggerien) et pour ce, de *sortir* du monde de la normalité<sup>296</sup> [...] ». Le poète reste d'ailleurs en relation avec ce qui le dépasse, mais, sans une relation avec l'autre, il n'entre jamais dans le temps véritable de la poésie.

<sup>294</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 43.

<sup>295</sup> Valerio Magrelli, *Le vase brisé*, p. 63.

<sup>296</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 27.

## CHAPITRE 2 : LE TEMPS VÉRITABLE

Le non-poème  
 c'est ma tristesse  
 ontologique  
 la souffrance d'être un autre  
 Le non-poème  
 ce sont les conditions subies sans espoir  
 de la quotidienne altérité  
 Le non-poème  
 c'est mon historicité  
 vécue par substitutions  
 Le non-poème  
 c'est ma langue que je ne sais plus reconnaître  
 des marécages de mon esprit brumeux  
 à ceux des signes aliénés de ma réalité  
 [...]

Or le poème ne peut se faire  
 que contre le non-poème [nous soulignons cet extrait et les suivants]  
 ne peut se faire qu'en dehors du non-poème  
 car le poème est émergence  
 car le poème est transcendance<sup>297</sup> [...]

Gaston Miron

---

<sup>297</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 125.

## 2.1 La problématique du temps

Il s'agit de montrer que la création elle-même suppose une ouverture sur un mystère. L'identité du sujet par elle-même est incapable de la donner<sup>298</sup>.

Emmanuel Lévinas

Martin Heidegger montre que la présence, celle du là de l'être, peut se donner elle-même à tous les instants à celui qui en fait l'expérience. La vérité de l'être, une parole authentique, peut émerger dans l'œuvre d'art et le poème. Heidegger surmonte ainsi, dans sa méditation sur l'œuvre d'art, l'opposition entre l'objectivité et la subjectivité, puisque la vérité du poème unit, d'un seul tenant, le geste à la parole. Cependant, j'ai toujours senti, dans mon expérience d'écriture, une exigence tout aussi importante que ce retour à l'être-là : une relation avec autrui. Un poème ne s'écrit pas sans la présence de l'autre. Le poète garde un lien actif avec un tout, autre, inédit et transformateur. La lecture d'Emmanuel Lévinas m'a permis d'approfondir cette intuition. En prenant connaissance de sa conception du temps, de la solitude et de la souffrance, il m'est apparu que le poète avait part avec ce qu'il appelle le *il y a* sans repos, l'existence anonyme. Comme une mort, tout poème pouvait venir, en appliquant sa philosophie à la poétique, briser la solitude du sujet. Le poète n'ouvre jamais, seul, dans son être, le mystère de la création. Celle-ci provient de sa rencontre devant l'Autre, dans le temps du poème. Lévinas ne l'affirme pas comme tel à l'intérieur des quatre conférences qu'il a prononcées au Collège philosophique entre 1946 et 1947, mais sa thèse principale (à savoir que le temps est la rencontre du sujet avec autrui) m'autorise à l'affirmer. Je dis même que l'Autre est le seul visage et l'unique passage vers la poésie.

---

<sup>298</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 72.

## 2.2 Le temps véritable

Il ne s'agit pas de notre idée du temps, mais du temps lui-même<sup>299</sup>.

Emmanuel Lévinas

Dans son ouvrage *Le temps et l'autre*, Emmanuel Lévinas découvre l'expérience du temps véritable à partir de la solitude de l'être. Il parvient « [...] à montrer que le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais qu'il est la relation même du sujet avec autrui<sup>300</sup> ». Ce temps provient d'une rencontre de l'être devant l'Autre. Il se distingue du présent de la conscience et dépasse le présent des horloges. Comme le dit Marie-Claire Bancquart : « Le temps échappe aux montres<sup>301</sup>. » Ce temps diffère, selon Lévinas, d'un présent continu, fait d'intervalles de saisie d'existence, d'une suite de surgissements d'événements ou bien d'éveils à la conscience. « Le présent est transitoire, fugace, écrit Mikhaïl Bakhtine, c'est une sorte de continuité éternelle, sans commencement ni fin. Il n'a aucun " fini " véritable, donc, pas de substance<sup>302</sup>. » Le temps dont parle Lévinas est différent d'un temps hypostasié de la conscience. Il n'est pas un moment présent, conceptualisé et fragmenté par la pensée.

Selon Lévinas, la relation au temps véritable dépasse le présent. Il parle même du temps comme une œuvre :

[...] l'œuvre du temps est profonde. Elle n'est pas simplement le renouvellement par la création : celle-ci reste accrochée au présent, ne donne au créateur que la tristesse de Pygmalion. Plus que le

---

<sup>299</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 89.

<sup>302</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 455.

renouvellement de nos états d'âme, de nos qualités, le temps est essentiellement une nouvelle naissance<sup>303</sup>.

Une naissance possible seulement devant l'Autre, dans une rencontre avec lui. Ce dernier ne se laisse pas saisir par les catégories habituelles de la logique et de la subjectivité. Ce temps véritable dépasse aussi bien le sujet que ses connaissances et son histoire. Il est une « [...] relation à ce qui, de soi inassimilable, absolument autre, ne se laisserait pas assimiler par l'expérience ou à ce qui, de soi infini, ne se laisserait pas com-prendre<sup>304</sup> [...] ». La définition indique aussi deux traits de l'autre : il ne se laisse pas assimiler ni comprendre. La fusion extatique d'un être (avec un objet) ou la connaissance d'un objet (par un être) ne débouchent pas sur ce temps. Il faut donc comprendre, comme le pense Maurice Blanchot, qu'il « [...] arrive dans le temps un autre temps<sup>305</sup> ». Il poursuit : « [...] et dans le monde des êtres qui existent et des choses qui subsistent arrive, comme présence, non pas un autre monde, mais l'autre de tout monde, ce qui est toujours autre que le monde<sup>306</sup>. » La relation au temps véritable advient devant l'Autre, cet « autre de tout monde ». Elle constitue le dépassement de la solitude.

tire un trait sur tes yeux  
un parallèle  
sur ta bouche  
passe ta main  
dans ma main  
allons voir  
en chemin  
un rythme  
réunir nos souffles

---

<sup>303</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 72.

<sup>304</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>305</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 303.

<sup>306</sup> *Ibid.*



### 2.3 La solitude de l'être

[...] celui dont le poétiser, le penser et le dire doivent persévérer en un tel lieu, celui-là conçoit la solitude comme une nécessité métaphysique<sup>307</sup>.

Martin Heidegger

Lévinas conçoit la solitude comme une « catégorie de l'être<sup>308</sup> », non comme une privation de l'autre. Elle est la matérialité du sujet, le fait d'être un sujet, isolé et seul, pris dans l'identité foncière d'être soi. Il s'éloigne ainsi de Heidegger « [...] qui envisage la solitude au sein d'une relation préalable avec l'autre<sup>309</sup>. » Il n'y a pas d'être ensemble, d'être les uns à côté des autres, du moins, pas dans le sens ontologique : « La solitude n'apparaît donc pas comme un isolement de fait d'un Robinson, ni comme l'incommunicabilité d'un contenu de conscience, mais comme l'unité indissoluble entre l'existant et son œuvre d'exister<sup>310</sup>. » Il est impossible d'échanger l'exister : « Le sujet est seul, parce qu'il est un<sup>311</sup>. » Un être, du seul fait qu'il est né, porte cette solitude indéfectible et se différencie de l'autre :

Mais je ne *suis* pas l'Autre [nous soulignons]. Je suis tout seul. C'est donc l'être en moi, le fait que j'existe, mon *exister* qui constitue l'élément absolument intransitif, quelque chose sans intentionnalité, sans rapport. On peut tout échanger entre êtres sauf l'exister. Dans ce sens, être c'est s'isoler par l'exister<sup>312</sup>.

La solitude est le fait d'exister; l'Autre, ce qui, radicalement, se distingue de soi.  
« Je suis le seul, comme chacun, écrit Georges-Arthur Goldschidt, à me ressentir

<sup>307</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 130.

<sup>308</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 18.

<sup>309</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>310</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>311</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>312</sup> *Id.*, p. 21.

moi et c'est cela la marge dont à la fois l'écriture est issue et qu'elle exprime<sup>313</sup>.» En effet, le poète semble parler à partir de sa solitude d'être. Si nous comprenons Lévinas, dès qu'un être prend conscience d'une existence possible, il existe. Cependant, la nature de son existence reste encore solitude. Elle n'est pas en relation avec le temps. Lévinas est très clair : « La solitude est une absence de temps<sup>314</sup>. » Devrait-on plutôt dire que l'être est seul<sup>315</sup> ? Maurice Blanchot affirme qu'il faut travailler à partir de ce temps, de cette solitude :

[...] il ne s'agit pas de consacrer le temps au travail, de passer son temps à écrire, mais de passer dans un autre temps où il n'est plus de travail, de s'approcher de ce point où le temps est perdu, où l'on entre dans la fascination et la solitude de l'absence de temps<sup>316</sup>.

Blanchot formule notre expérience. La solitude, cette absence de temps, nous pousse à écrire des poèmes. Lévinas propose justement une approche, un dépassement possible du Je, du sujet et de la solitude.

nous vivrons sous l'abîme  
habitués à la mer  
coquillages serpents

tu chanteras les châles  
les épaules  
parmi les livres les dauphins

et je reconnaîtrai le son allumé du cristal  
l'astre noir  
dans l'étoile ta peau

---

<sup>313</sup> Georges-Arthur Goldschmidt, *La matière de l'écriture*, p. 55.

<sup>314</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 38.

<sup>315</sup> Faut-il s'étonner si le discours de Lévinas évoque à certains moments des passages bibliques. Il n'est pas bon que l'homme soit seul, est-il dit dans les écritures saintes. N'est-ce pas tout simplement parce qu'il n'est alors plus pleinement, vraiment humain ?

<sup>316</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 67.

## Intercalaire 2.1 : Nécessité de la solitude

Être poète, pour moi, [...]   
 C'est ma manière d'être seul<sup>317</sup>.

Alberto Caeiro

La solitude est nécessaire à l'écriture poétique. « La solitude est ma seule maison<sup>318</sup> », écrit Gatien Lapointe. C'est l'unique point de contact pour émerger de soi, être touché par l'autre et le toucher. Mais tous ne s'acheminent pas vers cet idéal : « Chacun irait de son côté, écrit Jacques Brault, vers là où personne n'est l'ombre portée d'un autre. La plupart ont dit non à cette descente en solitude<sup>319</sup>. » Pourtant, le poète doit passer par elle, comme le pense Olivier Apert : « La parole du poème est appel à la solitude ou plutôt, initiation à la solitude essentielle, parole exemplaire du salut qui, loin de toute divinité, élève l'être au-dedans de lui-même<sup>320</sup> [...]. » Cette solitude fait défaut, ajoute-il :

[...] ce qui manque aujourd'hui, à l'encontre de ce que la vulgate déplore, ce de quoi chacun risque de se voir dépossédé, c'est bien de la solitude lors même que le discours social (politique-médiatique) ne cesse de rabâcher que la solitude est un des pires maux de la société contemporaine alors que ce « mal » n'est autre qu'un manque de solitude, mais de « solitude essentielle »<sup>321</sup>.

Si le poète ne l'éprouve pas, l'autre ne surgit pas devant lui. « Mais qui s'aventure sans trembler vers ce lieu de la solitude extrême, demande Max Bilen, où rien n'a plus de sens ou de nom<sup>322</sup> ? » Le poète qui fait un pas dans le décentrement de soi.

<sup>317</sup> Alberto Caeiro alias Fernando Pessoa, *Poèmes de Alberto Caeiro*, p. 25.

<sup>318</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 135.

<sup>319</sup> Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, p. 46.

<sup>320</sup> Olivier Apert, « Entreme donde no supe... » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 100.

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> Max Bilen, *Écriture et initiation*, p. 19.

## 2.4 L'autre mystère

Les paroles masquent le visage et  
moulent un autre masque ouvert sur le  
mystère<sup>323</sup>.

Jean Mambrino

Lévinas étudie l'altérité. Il s'intéresse à ce qui est purement autre que soi. Il critique aussi Heidegger : « [...] l'altérité n'est pas purement et simplement l'existence d'une autre liberté à côté de la mienne<sup>324</sup>. » Elle n'est pas « [...] une association de côte à côte, autour de quelque chose, autour [...] de la vérité. Ce n'est pas la relation du face-à-face<sup>325</sup>. » Cette position du vis-à-vis contient d'ailleurs une large part de l'éthique et de l'originalité de Lévinas. Selon lui, il n'existe pas de relation « avec » l'autre : « [...] ce n'est pas la préposition *mit* qui doit décrire la relation originelle avec l'autre<sup>326</sup>. » Être « avec » consisterait à comprendre la nature de l'Autre. Rien de tel n'est possible : l'Autre reste insaisissable. Comme le pense Jacques Derrida, cette essence autre a une conséquence :

Par définition, si l'autre est l'autre et si toute parole est pour l'autre, aucun logos comme savoir absolu ne peut *comprendre* le dialogue et le trajet vers l'autre. Cette incompréhensibilité, cette rupture du logos n'est pas le commencement de l'irrationalisme, mais blessure ou inspiration qui ouvre la parole et rend ensuite possible tout logos, ou tout rationalisme<sup>327</sup>.

Autrui n'est pas un autre être, voisin ou ami. Il est ce qui, devant soi, n'est plus rien de soi, comme l'exprime Lévinas :

---

<sup>323</sup> Jean Mambrino, *N'être pour naître*, p. 65.

<sup>324</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 87.

<sup>325</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 145. On reconnaît le même mouvement de l'être qui se tient dans l'être.

[...] l'autre n'est en aucune façon un autre moi-même, participant avec moi à une existence commune. La relation avec l'autre n'est pas une idyllique et harmonieuse relation de la communion, ni une sympathie par laquelle nous mettant à sa place, nous le reconnaissons comme semblable à nous, mais extérieur à nous ; la relation avec l'autre est une relation avec un Mystère<sup>328</sup>.

L'Autre, mystère (et impossibilité de savoir, échappant au logos), n'est pas seulement différent de l'être, il est : « [...] une différence tranchant sur les différences, non seulement comme une qualité, différente de toutes les autres, mais comme la qualité même de la différence [...] »<sup>329</sup>. Insaisissable et irréductible, l'Autre saisit l'être et le touche. Le poète, pensons-nous, celui qui le choisit, peut écrire un poème grâce à lui : « Celui qui écrit un poème entreprend plus qu'il peut, écrit Robert Melançon. Il n'y parvient que si autre chose, qui n'est pas lui, apporte sa collaboration<sup>330</sup>. » Cette autre chose, fondamentalement, nous pensons que c'est l'Autre. La parole poétique présente le visage de l'autre. Dans le recueil intitulé *Noir déjà*, Louise Dupré inscrit un poème de ce genre selon nous :

Ce qui se laisse entendre  
dans la plainte des songes  
ressemble à un appel  
traversé d'un visage  
sans contours  
ange et trace  
forçant la solitude  
des grands deuils  
il ne nous vient aucun mot  
pour les choses simples  
aucun don à offrir  
à l'appétit des dieux  
la vérité est ce silence  
replié sur l'oreille  
ce trou de silence  
qui engloutit la nuit<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 63.

<sup>329</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>330</sup> Robert Melançon, *Exercices de désœuvrement*, p. 28.

<sup>331</sup> Louise Dupré, *Noir déjà*, p. 81.

Que décrit Louise Dupré, qu'exprime-t-elle dans ce poème? Comment comprendre cet appel « traversé d'un visage », si ce visage est à la fois « ange et trace »? En plus, ce visage, ajoute-elle, force la solitude des grands deuils. Elle avoue, dirait-on, qu'elle ne peut plus vraiment parler le simple, qu'elle n'est plus en mesure d'offrir un don à l'exigence des dieux. Mais que viennent-ils faire ici, ceux-là, dans la réalité du 20<sup>e</sup> siècle, dans la bouche d'une femme instruite? Le poème ne nous le dira pas. Il est une existence autonome, seule, impénétrable, irréductible, tout autre que nous, lecteur. Sur la base de quelle expérience Louise Dupré a-t-elle écrit son poème? D'où sort-il? Est-il une épreuve avec le là de l'existence, le là de l'être, mais devant quoi? Son poème est-il seul, solitude de l'être? D'où viennent donc ses mots? Pourquoi eux, pourquoi là? Le sens du poème en lui-même ne nous apporte pas de réponse définitive. Louise Dupré écrit que la vérité est un silence, mais ce silence engloutit la nuit. L'entendement poétique semble — en effet, semble — laisser glisser la nuit dans ce trou de silence, l'impossible parole, sans la rencontre d'autrui, d'une nuit génésique. Comment ne pas entendre dans cette parole le déjà là, le déjà fait, une présence descriptive? Pas de je, l'effacement. On peut même se demander si le recours au vers est une nécessité de ce poème, sinon que le blanc, le saut à l'autre ligne, offre à la conscience ce petit tremblement de l'instant, un léger décalage entre la présence et le réel. Mais le geste du poème, lui, en dit-il plus? Il y a pourtant, dans ce poème, quelque chose d'autre encore, oui, à l'origine, qu'il porte et dont les mots ne sont que l'embrun. Je le sens, mais puis-je le dire, si l'auteur elle-même ne l'a pas dit? Mais elle le donne à ressentir, l'autre sans nom et non pas sans visage. Car il y a bien, en poésie, cette plainte des mots, à la limite de la rêverie, d'une présence éveillée, cet appel de l'autre... visage. Il n'y a pas d'humanité sans poème.

## 2.5 Prisonnier du présent

Nous n'avons que du présent, non  
la présence<sup>332</sup>.

Roger Munier

Si la parole poétique parvient à nous mettre en présence de l'autre, de l'autre parole, premièrement, et de l'autre présent dans cette parole, deuxièmement, il faut savoir que, d'ordinaire, l'être humain reste généralement confiné au présent : « présence n'a pas de place<sup>333</sup> », note André du Bouchet. Bien sûr, un existant peut prendre conscience de son exister. Lévinas appelle ce moment l'hypostase : « J'appelle *hypostase* l'événement par lequel l'existant contracte son exister<sup>334</sup>. » Un être humain recueille un présent d'existence. Son existence commence à partir de ce moment, éternel commencement. Le présent se donne ainsi à l'être, qui part de soi et qui contracte son existence :

L'événement de l'hypostase, c'est le présent. Le présent part de soi, mieux encore, il est départ de soi. Dans la trame infinie, sans commencement ni fin, de l'exister, il est déchirure. Le présent déchire et renoue ; il commence ; il est le commencement même<sup>335</sup>.

Le présent semble transformer l'exister en existant. Lévinas le considère : « [...] comme un schéma ontologique. D'un côté c'est un événement, pas encore quelque chose, il n'existe pas ; mais c'est un événement de l'exister par lequel quelque chose vient à partir de soi<sup>336</sup>. » Le passage entre l'exister et l'existant produit le présent : « Il est essentiel de saisir le présent à la limite de l'exister de l'existant où, fonction de l'exister, il vire déjà en existant<sup>337</sup>. » Le présent naît de soi et, même s'il

---

<sup>332</sup> Roger Munier, *Sauf-conduit*, p. 61.

<sup>333</sup> André du Bouchet, *L'ajour*, p. 144.

<sup>334</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 22.

<sup>335</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> *Ibid.*

se rattache au passé, même s'il se lie au futur, de par cette venue par l'exister lui-même, il est comme toujours ce qui commence, même ainsi rattaché.

que comprend-on de l'ange  
audacieux ce ruisseau  
qui vit au bout de soi

Stérile, le présent étire une existence qui se dilate; passé et futur lui sont liés sans distinction franche : « Le présent soudé au passé, est tout entier héritage de ce passé ; il ne renouvelle rien<sup>338</sup>. » L'être humain accède au présent à la conscience de son exister, mais cette conscience revient à elle-même, car le présent n'a pas de début ni de fin. « Tout commence [...] par la soudaine commotion, écrit Georges-Arthur Goldschmidt, par ce tout à coup, cette surrection de la conscience d'être<sup>339</sup>. » L'être est toujours présent — dans le présent de son suspens. Le commencement flotte en lui-même et ne cesse de venir. Un existant porte au monde un exister présent.

Selon Lévinas, le présent est aussi la première liberté : « Ce n'est pas encore la liberté du libre arbitre, mais la liberté du commencement. C'est à partir de quelque chose maintenant qu'il y a existence<sup>340</sup>. » Cette première présence de soi à l'existence est celle d'une personne, d'un sujet et d'un Je. Mais l'être humain reste souvent prisonnier de cette existence : il demeure dans la relation identitaire entre l'existant et son œuvre d'exister, à moins, nous le verrons, de rencontrer l'Autre. Le Je reproduit cette relation identitaire, il n'est pas une personne : « [...] le « je » n'est pas initialement un existant, mais le mode d'exister lui-même [...] il n'existe

---

<sup>338</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>339</sup> Georges-Arthur Goldschmidt, *La matière de l'écriture*, p. 7.

<sup>340</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 34.



pas à proprement parler.<sup>341</sup> » Une personne vit son identité, retourne à soi-même sous le mode du Je, possible au présent et sans cesse présent : « Le présent consiste dans un retour inévitable à lui-même<sup>342</sup>. » Cette personne ne peut sortir du présent ni de sa solitude, à moins de rencontrer l'Autre et d'être dans le temps. Jacques Derrida le dit ainsi : « [...] la simple conscience interne ne saurait, sans l'interruption de tout-autre, se donner le temps et l'altérité absolue des instants, de même le moi ne peut engendrer en soi l'altérité sans la rencontre d'autrui<sup>343</sup>. » L'autre, en poésie ou dans la vie, dans l'œuvre du poème ou de la vie, doit venir vers soi pour qu'une personne soit vraiment dans le temps.

## 2.6 L'existence anonyme

Le poète ne fait que supporter cette existence errante et comme sans assises. Il supporte l'existence instant après instant, dans l'attente d'un autre qu'il ne connaît même pas<sup>344</sup>.

Maria Zambrano

Il nous semble que le poète éprouve à un degré élevé ce drame humain fondamental : l'existence que contracte un existant n'est pas vraiment la sienne. L'être doit exister et il ne peut s'anéantir. Tout poète peut dire avec Margherita Guidacci : « En vain nous chercherons une réponse/ sur des cadrans où jamais plus/ nous ne pourrions lire une autre heure./ La mort a fait son nid dans toutes nos horloges<sup>345</sup>. » L'être porte une existence sans fondement :

[...] il a une notion – la *Geworfenheit* [...] – qu'on traduit d'habitude par déréluction ou par délaissement. On insiste ainsi sur une conséquence de la

<sup>341</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>342</sup> *Id.*, p. 36.

<sup>343</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 140.

<sup>344</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 61.

<sup>345</sup> Margherita Guidacci, *L'horloge de Bologne*, p. 11.

*Geworfenheit*. Il faut traduire *Geworfenheit* par le « fait-d'être-jeté-dans » l'existence. Comme si l'existant n'apparaissait que dans une existence qui le précède [nous soulignons], comme si l'existence était indépendante de l'existant et que l'existant qui s'y trouve jeté ne pouvait jamais devenir maître de l'existence. C'est pour cela précisément qu'il y a délaissement et abandon. Ainsi se fait jour l'idée d'un exister qui se fait sans nous, sans sujet, d'un exister sans existant<sup>346</sup>.

Cette première forme de conscience d'être, Lévinas l'appelle « l'exister anonyme ». Il l'appelle aussi le « il y a sans repos ». Gerard L. Bruns explique ainsi cette notion : « [...] the term is meant to suggest the possibility of existence without existents, a pure exteriority of being without appearance, and thus a phenomenology without phenomena<sup>347</sup>. » Cette notion est selon nous déterminante en poésie. Parce que, comme le pense Jacques Brault, « [...] toute poésie tend à devenir anonyme<sup>348</sup>. » Il n'est d'ailleurs pas le seul à le penser. « Écrire est anonyme, souligne aussi Dominique Grandmont. Mais entre nos mains aveugles, les poèmes deviennent les pièces d'identité de l'avenir<sup>349</sup>. » Avant que l'être prenne conscience d'une trace, d'une parole initiale, comme nous l'avons découvert avec Heidegger, il découvre aussi une existence, mais étrangère à soi. Il est porteur en tout premier lieu d'une existence étrangère à lui.

L'exister anonyme « [...] c'est l'œuvre même d'être qui ne peut s'exprimer par un substantif, qui est verbe<sup>350</sup>. » Il est incontournable : « Il y a comme

---

<sup>346</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 25.

<sup>347</sup> Nous traduisons : Le terme est un moyen de suggérer une possibilité d'existence sans existant, une pure extériorité de l'être sans apparaître et ainsi une phénoménologie sans phénomène. Gerard L. Bruns, «The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings» dans *The Cambridge Companion to Levinas*, p. 211.

<sup>348</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 81.

<sup>349</sup> Dominique Grandmont, « Le ciel pour abîme », dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 79.

<sup>350</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 26.

l'irrémissibilité de l'exister pur<sup>351</sup>. » Un sujet pense et éprouve l'existence sans sa personne, quelque chose semble exister sans lui : « Derrière toute négation, cette ambiance d'être, cet être comme " champ de forces " réapparaît, comme champ de toute affirmation et de toute négation<sup>352</sup>. » Voilà l'exister anonyme, une sorte de « il y a » (de l'existence) sans commencement ni fin. Quand un être humain prend conscience de l'existence anonyme, privé de soi, il ne gagne pas le temps : il reste dans un présent perpétuel.

je fus longtemps sans force pour la rive  
étouffé par la pluie  
ce bruissement transitoire

j'avais faim  
de neige  
incendiée

je cueillais de l'espoir sous mes doigts  
des pétilllements des pas

ma migration vers l'amour

Lévinas compare l'exister anonyme à l'éternité « [...] puisque l'exister sans existant, est sans point de départ<sup>353</sup>. » C'est un présent sans commencement ni fin. L'existence précède l'être, on ne peut pas exister autrement. Même le suicide ne met pas fin à l'existence : il met un terme, certes, à la vie (d'un existant), mais jamais à son existence. C'est justement le cœur du drame et l'absurdité de la position suicidaire. À la célèbre question d'Hamlet, l'un des termes est impossible : ne pas être, car ce qui distingue l'humain, ce qui le fait humain, au départ, est l'exister pur, qu'il porte comme possible. C'est ainsi ce possible qu'il avorte en se

---

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> *Id.*, p. 28.

tuant, qu'il refuse, ne pouvant plus le supporter dans l'ampleur et l'étendue de sa charge, dans ce que nous pourrions appeler sa *gravité*.

Lévinas compare aussi l'exister anonyme à l'insomnie. Un être reste vigilant pour accéder à la conscience de tous les moments. L'insomnie, c'est la durée incessante de cet exister qui précède l'être : « L'insomnie est faite de la conscience que cela ne finira jamais, c'est-à-dire qu'il n'y a plus aucun moyen de se retirer de la vigilance à laquelle on est tenu<sup>354</sup>. » L'être se tient en suspension dans le vide de toute signification :

Seuls les bruits extérieurs qui peuvent marquer l'insomnie, introduisent des commencements dans cette situation sans commencements [sic] ni fin, dans cette immortalité à laquelle on ne peut échapper, toute semblable à l'*il y a*, à l'existence impersonnelle dont nous venons de parler<sup>355</sup>.

L'être n'échappe pas au *il y a sans repos*. L'exister anonyme est une condition inévitable. C'est une « [...] notion d'être sans néant, qui ne laisse pas d'ouvertures, qui ne permet pas d'échapper<sup>356</sup>. » Le *il y a sans repos* évide le sujet : « Cet exister n'est pas un *en-soi*, lequel est déjà la paix ; il est précisément absence de tout soi, un *sans-soi*<sup>357</sup>. » La formulation est ici importante. Cet exister pur est une absence de soi, de tout soi. Autrement dit, cette première forme d'existence est une ligne atonale, sans couleur, impersonnelle. Le poète l'éprouve à un très haut degré.

Lévinas utilise aussi le mythe du Cratyle pour faire comprendre cet exister pur :

---

<sup>354</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>357</sup> *Id.*, p. 27.

Non pas au mythe du fleuve où on ne peut pas se baigner deux fois, mais à sa version du Cratyle, d'un fleuve où on ne se baigne même pas une seule fois ; où ne peut se constituer la fixité même de l'unité, forme de tout existant ; fleuve où disparaît le dernier élément de fixité par rapport auquel le devenir se comprend<sup>358</sup>.

L'unité de l'être, une existence qui serait vraiment la sienne, ne provient pas de lui. Il éprouve un manque, fondamental ; l'être ne possède pas d'origine tout seul. Fondamentalement, l'être humain est situé dans sa perte. Cette vérité peut déboucher pour certains êtres humains sur une angoisse qui peut s'exprimer ainsi : « L'exister est toujours possédé par quelqu'un<sup>359</sup>. » Nous ajoutons : mais par personne en particulier. Maurice Blanchot le dit autrement : « Le fait d'être seul, c'est que j'appartiens à ce temps mort qui n'est pas mon temps, ni le tien, ni le temps commun, mais le temps de Quelqu'un<sup>360</sup>. » Cette angoisse pèse sur l'être qui prend conscience de cette existence vide et qui se charge de combler, par une certaine présence, cette absence de temps. Cette réalité pèse lourd, car le poète qui la ressent ne se sent rien en soi.

## 2.7 L'emprisonnement du sujet dans le souci de soi

Ce caractère fondamental du *Dasein* humain — à savoir que pour lui, dans la mesure où il est, il en va nécessairement de l'être d'une manière ou d'une autre — est ce que nous nommons *souci*<sup>361</sup>.

Martin Heidegger

Je ne sais pas le dire mieux, mais le poète, il me semble, a un très grand souci de l'humain. La matérialité du sujet est l'obligation de s'occuper de soi : « L'identité

<sup>358</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>359</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>360</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 27.

<sup>361</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 135.

n'est pas une inoffensive relation avec soi, mais un enchaînement à soi ; c'est la nécessité de s'occuper de soi<sup>362</sup>. » Un moi est accompagné d'un soi. « Je ne suis pas plus loin que ma prison<sup>363</sup> », écrit Pierre Reverdy. Le poète ne peut sortir de cette identité : « [...] le je est déjà rivé à soi [...] le moi est irrémissiblement soi<sup>364</sup>. » Un être ne peut éviter d'être lui-même, même s'il n'est rien *en soi*. Il est responsable de son identité : « C'est son plus grand paradoxe : un être libre n'est déjà plus libre parce qu'il est responsable de lui-même<sup>365</sup>. » Le sujet existant émane de la relation identitaire; elle le fait sortir de l'exister anonyme : « Pour qu'il puisse y avoir un existant dans cet exister anonyme, il faut qu'il y devienne possible un départ de soi et un retour à soi, c'est-à-dire l'œuvre même de l'identité<sup>366</sup>. » Mais cette identité pèse sur lui, le Soi pèse toujours sur lui. « La relation entre Moi et Soi n'est pas une inoffensive réflexion de l'esprit sur lui-même. C'est toute la matérialité de l'homme<sup>367</sup>. » Parce que le sujet doit agir dans le monde : « Je n'existe pas comme un esprit, comme un sourire ou un vent qui souffle, je ne suis pas sans responsabilité<sup>368</sup>. » Mais en même temps, le moi a le souci de soi. La solitude n'est donc pas le privilège d'un être comblé par la vie :

La solitude n'est pas une inquiétude supérieure qui se révèle à un être quand tous ses besoins sont satisfaits. Elle n'est pas l'expérience privilégiée de l'être *pour la mort*, mais la compagne, si on peut dire, de l'existence quotidienne hantée par la matière. Et dans la mesure où les soucis matériels découlent de l'hypostase elle-même, expriment l'événement même de notre liberté d'existant, la vie quotidienne, loin de constituer une chute, loin d'apparaître comme une trahison à l'égard de notre destin métaphysique, émane de notre solitude, forme l'accomplissement même

---

<sup>362</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 36.

<sup>363</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 26.

<sup>364</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 37.

<sup>365</sup> *Id.*, p. 36.

<sup>366</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>367</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>368</sup> *Id.*, p. 37.

de la solitude et la tentative infiniment grave de répondre à son malheur profond<sup>369</sup>.

Cette position lucide remet la vie quotidienne à sa place dans l'avènement de l'être. La quotidienneté découle d'un enchaînement du Moi, de la responsabilité d'une personne envers son existence. Toutefois, elle ne permet pas de sortir de la solitude, une nécessité vitale : « Car il nous faut sortir de nous-mêmes<sup>370</sup> [...] », écrit Maria Zambrano. Nous ajoutons aussi avec Jacques Garelli : « [...] pour que s'ouvrent les frontières du sujet enfermé dans la prétendue identité à soi de la personne humaine [...]»<sup>371</sup>, il faut gagner le contact avec l'autre.

à fuir cette pente  
la seconde s'enlise

Il est absolument nécessaire pour nous de parvenir devant l'autre, de lui faire face, de penser et d'être en même temps au bout de soi, de penser et d'éprouver cette absence de soi, de la souffrir jusqu'au bout, d'écrire à partir d'elle, de ce qui se présente à bout de force, d'identité et de mots, au bout d'une parole qui se voudrait humaine, mais qui ne l'est pas, ne le sera jamais, si elle ne fait pas une place, un poème, et toute la place possible, à ce qui n'est pas elle. Ne pas écrire ou parler dans cette solitude d'être, dans ce glissement vers l'autre, sans nom, c'est perdre la possibilité même du temps véritable, la possibilité de naître, autrement, d'être vraiment humain, responsable d'une parole qui ne se rapporte pas seulement à soi, mais à la totalité d'une existence mise à nu, découverte, comme la pureté d'un visage dont on ne regarde plus les traits.

---

<sup>369</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>370</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 148.

<sup>371</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 54.

## Intercalaire 2.2 : La crise du vers

Il n'est pas de poésie sans silence ni solitude. Mais la poésie est sans doute aussi la façon la plus pure d'aller au-delà du silence et de la solitude<sup>372</sup>.

Roberto Juarroz

Suivant les idées de Lévinas, l'écriture du poème permet de dénouer le souci du sans-soi. Notre hypothèse expliquerait la multitude de poèmes qu'écrivent les adolescents aux prises avec d'intenses crises du sujet. Elle expliquerait aussi que des peines d'amour, des expériences bouleversantes et des deuils déclenchent souvent des cycles d'écriture<sup>373</sup>. Comme l'écrit Max Bilen :

L'écriture révèle que la solitude et l'angoisse sont les conditions qui nous conviennent, lorsqu'on les dépouille de ce qui les rend insupportables : la recherche éperdue de ce qui les élude, les préjugés qui les rendent redoutables et dangereuses<sup>374</sup>.

Le poète plus grave ne fuit pas la totalité de son existence. « Car le silence où il se t[ient], écrit Claude Louis-Combet, loin d'être la trame étale d'une paisible et apaisante contemplation, port[e] en soi toute l'horreur de l'inhabitation<sup>375</sup>. » Le poète redécouvre cette absence de temps. « Écrire redevient alors [...], écrit Maurice Blanchot, une possibilité de plénitude, un chemin sans but capable de correspondre peut-être à ce but sans chemin qui est le seul qu'il faille atteindre<sup>376</sup>. Le poète se tient devant l'autre en silence et, sans voix, il la fait.

---

<sup>372</sup> Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, p. 24.

<sup>373</sup> Convenons cependant que la nécessité d'exprimer et de résoudre les crises ne produit pas nécessairement des poèmes de très grande qualité.

<sup>374</sup> Max Bilen, *Écriture et initiation*, p. 18.

<sup>375</sup> Claude Louis-Combet, *Ouverture du cri*, p. 19.

<sup>376</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 70.



## 2.8 Les éloignements de la connaissance et du monde

Voir, c'est déjà rendre sien et comme tirer de son propre fonds l'objet que l'on rencontre<sup>377</sup>.

Emmanuel Lévinas

Lévinas décrit aussi d'autres relations qui éloignent de la solitude essentielle. Elles font même disparaître le sujet ou l'Autre. Par exemple, la connaissance et la jouissance surpassent la solitude en l'oubliant. Au contact du monde, la solitude est dépassée :

En rattachant la solitude à la matérialité du sujet, la matérialité étant son enchaînement à soi-même, nous pouvons comprendre dans quel sens le monde et notre existence dans le monde constituent une démarche fondamentale du sujet pour surmonter le poids qu'il est à lui-même, pour surmonter sa matérialité, c'est-à-dire pour dénouer le lien entre le soi et le moi<sup>378</sup>.

La solitude est ainsi surmontée, mais pas traversée. L'étant concentre ses regards sur les objets : « Le monde offre au sujet la participation à l'exister sous forme de jouissance, lui permet par conséquent d'exister à distance de soi [nous soulignons]<sup>379</sup>. » Le soi ne disparaît pas mais s'oublie. Cette notion ressemble à l'oubli de l'être dont parle Heidegger et le choix possible de vivre sous le règne de la raison instrumentale. D'ailleurs, la raison fait tout sortir de soi, pense Lévinas : « La lumière, la clarté, c'est l'intelligibilité même, elle fait tout venir de moi, elle ramène toute expérience à un élément de réminiscence<sup>380</sup>. » En ce sens, l'Autre n'est jamais rencontré sous la forme d'un mystère qui concerne l'être. La lumière,

---

<sup>377</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 92.

<sup>378</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>379</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>380</sup> *Id.*, p. 53.

la connaissance, ne le pénètrent pas. On pourrait dire avec Maria Zambrano : « La raison s'affirmait en se fermant et, tout naturellement, elle n'allait plus pouvoir ensuite découvrir autre chose qu'elle-même<sup>381</sup>. » Car la raison prolonge la solitude de l'être, elle ne la brise pas. Tout semble sortir de soi et être là pour soi, sans existence véritable. En ce sens, la raison repousse l'Autre et les frontières de l'Autre :

La lumière est ce par quoi quelque chose est autre que moi, mais déjà comme s'il sortait de moi. L'objet éclairé est à la fois quelque chose qu'on rencontre, mais du fait même qu'il est éclairé, on le rencontre comme s'il sortait de nous<sup>382</sup>.

La distinction est subtile, mais elle souligne que l'objet est vu à partir de nous. Nous ne le laissons pas être. Rappelons-vous que Heidegger avait la même objection concernant l'œuvre d'art. Selon nous, l'objet, du monde ou de l'esprit, reste avec la raison dans la relation identitaire. Mais le décentrement poétique va au-delà de cette identité. Le poète rompt, comme le pense Jacques Sojcher, avec la relation sujet/objet, et c'est ainsi qu'il commence à pouvoir s'exprimer autrement :

C'est la conscience de la rupture sujet-objet, pour-soi-en-soi qui engendre le véritable questionnement métaphysique (comment retrouver l'englobant ?) et l'interrogation poétique (comment toucher la présence, dont n'apparaît, négatif dérisoire, que l'absence ?)<sup>383</sup>.

Lévinas a démasqué cette raison autotélique, qui se cantonne à l'objet, comme le pense aussi Heidegger. Incapable de pénétrer l'inconnu, la connaissance le repousse sans cesse :

---

<sup>381</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 119.

<sup>382</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 47.

<sup>383</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 19.

Le solipsisme n'est ni une aberration, ni un sophisme : c'est la structure même de la raison. Non point en raison du caractère « subjectif » des sensations qu'elle combine, mais en raison de l'universalité de la connaissance, c'est-à-dire de l'illimité de la lumière et de l'impossibilité pour aucune chose d'être en dehors<sup>384</sup>.

Ce dehors est très important. Il délimite la sphère intellectuelle de la jouissance et de la perception des choses. C'est aussi le lieu du poème, ce dehors de Gaston Miron, la périphérie, l'exil et le décentrement. Car si on prend soin de réfléchir à la pensée de Miron dans son poème, on réalise que, si le poème se fait « contre le non-poème », le poème se fait donc contre la « souffrance d'être un autre », contre « la tristesse ontologique », contre l'absence de soi, de tout-soi, ce que Miron, dans le cœur de son existence, rapporte à la nation québécoise, à son désir d'être vraiment lui-même. Miron est poète parce qu'il porte ce besoin d'existence entière.

Si on applique la pensée de Lévinas à la création poétique, il faut dire que, seul ou dans sa raison, le sujet est toujours en dehors du poème; il reste avec lui-même : « C'est avec moi-même que je me retrouve dans la connaissance et la jouissance<sup>385</sup>. » Il ne peut sortir de la solitude (de la raison ou de l'être) que dans le temps de la rencontre : ce temps de la poésie et de l'œuvre. Toutefois, Lévinas précise que ce surpassement de la solitude n'est pas une fusion avec l'Autre : « [...] dans la mesure où l'expérience de la participation peut être actuelle, elle coïncide avec la fusion extatique. Elle ne maintient pas suffisamment la dualité des termes<sup>386</sup>. » L'être qui participe avec l'Autre a tendance à se fondre à lui. Il n'a plus de lien avec lui, comme différence radicale. Une perte de solitude a aussi lieu par la jouissance. Le pouvoir de s'égarer dans le monde, et de suspendre sa conscience,

---

<sup>384</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 48.

<sup>385</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>386</sup> *Id.*, p. 22.

permet de fuir la solitude. Par conséquent, joindre le monde est « [...] une première abnégation<sup>387</sup>. » Ce que nous avons vu aussi chez Heidegger lors du premier refus.

Récapitulons ce que l'on sait. De temps à autre, l'être contracte son exister. Il fait face à l'exister sans soi, impersonnel, qu'il peut oublier dans le monde de la jouissance ou de la connaissance. Il choisit le chemin de la boucle identitaire, autotélique et narcissique ou celui d'une existence sans fondement. La seule issue semble d'accéder à la rencontre et d'y consentir. S'il le fait, nous suivons Lévinas, le poète dépasse les catégories de la connaissance et de la subjectivité :

Disons tout de suite ce que ce dépassement ne sera pas. Il ne sera pas une connaissance, car par la connaissance l'objet, qu'on le veuille ou non, est absorbé par le sujet et la dualité disparaît. Il ne sera pas une extase, car, dans l'extase, le sujet s'absorbe dans l'objet et se retrouve dans son unité. Tous ces rapports aboutissent à la disparition de l'autre<sup>388</sup>.

Lévinas rejette donc une résolution de l'être seul par le savoir ou la subjectivité projective. Il préfère, et c'est ce qui fait de sa philosophie une nécessité sociale, le face-à-face avec Autrui, « [...] visé en silence par la majuscule grandissant la neutralité de l'autre, écrit Jacques Derrida, et dont nous nous servons si familièrement alors qu'il est le désordre même de la conceptualité<sup>389</sup>. » C'est d'ailleurs pour cette raison qu'Autrui convient si bien à la relation poétique. Autrui se caractérise par un débordement intellectuel, car la raison n'est pas apte à comprendre cette réalité de l'Autre :

---

<sup>387</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>388</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>389</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 154.

Relation avec l'In-visible ou l'invisibilité résulte, non pas de l'incapacité de la connaissance humaine, mais de l'inaptitude de la connaissance comme telle — de son in-adéquation — à l'Infini de l'absolument autre [nous soulignons], de l'absurdité qu'aurait ici un événement tel que la coïncidence<sup>390</sup>.

Rappelons-nous que le modèle de la connaissance fonctionne, nous l'avons vu avec Heidegger, sous le mode de l'adéquation, d'une vérité reconnue, qui concorde avec l'objet. Le mode de la connaissance est ainsi inapte à être en lien avec l'invisible, parce qu'il ne reconnaît que ce qui émane de lui, ses propres hypothèses, ses vues, et nous venons de voir que l'Autre est en dehors de cette sphère. La coïncidence est aussi une absurdité, car l'Autre, s'il est lui-même, ne se retrouve nulle part ailleurs. Le poéticien Mikhaïl Bakhtine parvient aussi à la découverte de cette non-coïncidence de l'homme avec lui-même lorsqu'il réfléchit à la situation du temps présent : « La zone de contact avec le présent inachevé et, partant, avec le futur, crée la nécessité d'une telle non-coïncidence de l'homme avec lui-même<sup>391</sup>. » Cette non-coïncidence est la reconnaissance implicite de la réalité de l'autre. En poésie, elle est peut-être l'impossibilité pour un être humain de coïncider avec sa parole, l'impossibilité que son geste de prendre la parole coïncide avec la totalité de sa parole.

La condition humaine ne semble pas correspondre avec le présent mais davantage avec l'avenir. Partant, elle ne correspond pas avec ce qui vient de soi, le présent, les mots connus, ce qui inclut la raison et l'objectivité d'un regard émanant de soi. L'humanité de la parole se découvre davantage au bout de soi, dans la rencontre devant l'Autre. Cette existence de l'autre dépasse de beaucoup nos facultés cognitives et constitue une limite. Elle nous caractérise plus qu'on ne

---

<sup>390</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 10.

<sup>391</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 470.

le pense; et d'autant plus peut-être qu'on ne le pense pas et qu'on choisit de ne pas reconnaître et de ne pas aborder cette relation plus profonde. Pourtant, seule une relation devant l'Autre, sa venue, crée la dimension du temps véritable et celle du poème. Ce fait d'existence exige une réponse poétique et une intervention. Écoutons Roland Giguère :

*Je suis debout  
accoudé à la dernière barrière de l'être  
l'œil rivé aux petites explosions  
qui secouent les galeries  
je me souviens avoir déposé des mines un peu partout  
à l'intérieur  
pour voir le sang mêlé à des corps étrangers  
histoire de voir<sup>392</sup>*

C'est comme si le poète, pour voir vraiment, devait dépasser la vision objective/subjective, arrêtée des choses à lui-même. C'est comme si le poète, qu'il soit surréaliste ou non, devait se dresser, au bout de son être et de l'existence en présence. Comme s'il devait observer attentivement des sorties de sa parole, du fond de sa mémoire. Comme s'il avait un jour, de lui-même, posé les pièges en lui pour se voir tout à coup avec (comme tissé à) ce qui ne lui appartient pas, un autre type de corpsucules, une autre voix?

je nourris les jardins d'une présence vive  
cette danse d'enfant pour la première neige  
  
le temps  
est un chemin de pure conscience

---

<sup>392</sup> Roland Giguère, *L'âge de la parole*, p. 87.

## 2.9 Le temps est une zone de rencontre

C'est l'heure de se taire, / De  
devenir le tout / Que l'avenir convoite<sup>393</sup>.  
René Char

Nous pensons que le temps se découvre au-delà du cercle de l'être. Il est cette zone de contact d'un être devant l'Autre, la dimension d'un champ de conscience qui comprend le Tout, Autre, à l'extrémité de soi. « Le temps n'est donc pas un processus réel, dit Maurice Merleau-Ponty, une succession effective que je bornerais à enregistrer. Il naît de *mon* rapport avec les choses<sup>394</sup>. » Lévinas pense ce rapport et il perçoit le temps :

[...] non pas comme horizon ontologique de l'être de l'étant, mais comme mode de l'au-delà de l'être, comme relation de la « pensée » à l'Autre et — à travers diverses figures de la socialité en face du visage de l'autre homme : érotisme, paternité, responsabilité pour le prochain — comme relation au Tout Autre, au Transcendant, à l'Infini. Relation ou religion qui n'est pas structurée comme savoir, c'est-à-dire comme intentionnalité<sup>395</sup>.

L'être ne peut tirer une connaissance de cette relation, — il ne possède aucune prise, intellectuelle ou physique, sur elle. La rencontre surgit au-delà de son être : là où commence le temps.

la marche vers la mort  
un moment se présente

tu n'es plus toi ce cœur  
étranger  
ma douleur  
mais le rire désarmé

Deux éléments doivent être soulignés : 1° rien ne coïncide avec soi dans ce temps, il y a diachronie, différence radicale, non concordance de soi ou de l'être

<sup>393</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 166.

<sup>394</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 471.

<sup>395</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 8.

avec l'Autre; 2° tout survient au sein d'une relation vécue autrement que par la séparation de l'être et de la chose, du sujet et de l'objet, de l'être et de la pensée.

où es-tu lieu  
le masque  
silencieux cette averse  
dans le haut de l'échelle sans mur

Le temps émane d'une relation de l'être devant l'Autre, qui le touche et se présente à lui. Cette qualité relationnelle est primordiale :

Le temps signifie ce *toujours* de la non-coïncidence, mais aussi ce *toujours* de la *relation* — de l'aspiration et de l'attente : fil plus ténu qu'une ligne idéale et que la diachronie ne coupe pas ; elle le préserve dans le paradoxe d'une relation [nous soulignons], différente de toutes les autres relations de notre logique et de notre psychologie, lesquelles, en guise d'ultime communauté, confèrent, au moins, la synchronie à leurs termes. Ici, relation sans termes, attente sans attendu, aspiration inassouissable<sup>396</sup>.

Ce passage est d'une importance capitale. Il décrit la relation poétique. Le temps véritable surgit de l'intérieur de soi par la venue de ce qui ne convient à rien, par la présence d'une réalité de parole qui ne provient pas de soi, seul. Ce Tout, Autre, de la parole et au-dedans d'elle, survient au sein d'une relation d'aspiration et d'attente. La découverte de cette relation, sa manifestation, serait l'œuvre du poète. Il attend — l'avenir sans contenu. Il supporte l'existence anonyme et il aspire à plus. Il tend vers l'Autre, parole, qui lui ouvre la perspective de ce temps véritable.

---

<sup>396</sup> *Id.*, p. 10.



## 2.10 Faire une autre parole

Et comment le reconnaître,  
l'Enfant mystérieux/ Cet autre dont la  
voix est la forme de mes pas<sup>397</sup>

Gatien Lapointe

Cette perspective du temps s'applique à la création poétique. Elle engage un travail singulier qu'exprime Yves Bonnefoy : « Une façon de prendre, qui serait/ De cesser d'être soi dans l'acte de prendre,/ Une façon de dire, qui ferait/ Qu'on ne serait plus seul dans le langage<sup>398</sup>. » La question de la solitude s'applique à la poésie. Bonnefoy en est conscient. Car la difficulté d'écrire un poème consiste à prendre la parole sans être uniquement soi et, en même temps, en ouvrant sa parole à l'autre, totalement. Le poète met en œuvre une parole qui le dépasse et manifeste la présence de l'Autre. « Le poète, écrit Maria Zambrano, en refusant d'exister sans l'autre, sans cet autre qui le dépasse, se retourne vers le lieu d'où il vient<sup>399</sup>. » Il se fait face aussi, en même temps; et c'est dans la mesure où il affronte l'existence radicale que la réalité de l'autre vient sur lui. Le poète rencontre dans l'expression poétique ce Tout, Autre, sans cesse inassimilable. Il conserve un lien avec lui, comme existence impersonnelle, et il passe, à travers cette rencontre, dans le lieu de la poésie, le temps véritable.

tout passe  
dans ma main  
l'Amazonie les heures

je reçois l'ombre les retailles  
papillons dépliés  
l'être et le corail

<sup>397</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 105.

<sup>398</sup> Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 140.

<sup>399</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 131.

### Intercalaire 2.3 : Les ligaments du lien

Le lien avec ce qui est *au-delà de la parole* forme un poème de a à z. Composer un poème, c'est accepter de rejoindre cette parole de l'autre devant soi, de lui donner figure en lien : 1° comme au-delà du moi (décentrement) et 2° comme ouverture à l'autre (filiation). D'ailleurs, comme le pense Albert Béguin, « [...] l'image tend à saisir, pour autant que cela est possible, cette présence concrète d'un au-delà du moi, cette évidence d'une région de nous-mêmes plus profonde que nous<sup>400</sup>. » Ce lien avec du plus profond que soi est essentiel à l'écriture du poème.

tu es en moi  
creux et crête traîneau

tu retournes  
ma parole  
abandonnée à la trace

ma bouche glisse sous la terre  
un continent ton visage

---

<sup>400</sup> Albert Béguin, *Poésie de la présence*, p. 19.

## 2.11 La transcendance et l'écriture poétique

La fécondité du moi doit être  
appréciée à sa juste valeur  
ontologique<sup>401</sup>.

Emmanuel Lévinas

Nous reconnaissons la transcendance au cœur de l'écriture poétique. Un poète enfante une parole qui ne vient pas de lui seul; il la porte; il peut être relié à l'œuvre autrement que par une projection de soi. « C'est pour construire un instant complexe, écrit Gaston Bachelard, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné<sup>402</sup>. » Le poète est lié à une gravité de l'être qui le saisit, le prend, et avec laquelle il compose. Il en va de son existence.

je change l'écriture mon retour  
n'est plus ce geste d'autrefois

la douleur mon refuge  
scelle la fin  
entre l'aube et l'écorce

je cultive la force le silence  
Bonnefoy et Guidacci  
s'en sont allés  
la différence et la morsure

l'eau croisée la douceur  
vers l'étrange

ils ont bu les nuits d'ailes  
sans disjoindre l'étoile

L'œuvre poétique commence, nous semble-t-il, par ce contact de l'être devant l'Autre. Ce commencement explique les nécessités du dépouillement, de l'évidement, tous les rituels de lavement, et la révolte, la résistance du poète à

<sup>401</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 87.

<sup>402</sup> Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, p. 103.

s'effacer pour l'œuvre. Denise Desautels, dont il nous faut souligner la qualité des *Leçons de Venise*, exprime cette résistance à ne pas céder à la rencontre de l'Autre :

En fait, la résistance venant de ma propre voix qui, à chaque mot, sonnait faux parce qu'elle parlait seule, comme en dehors du langage, et qu'elle empêchait par ce fait même le vrai *dialogue* d'avoir lieu. Les mots, parce que je n'étais pas allée à leur rencontre, ne révélaient rien, maintenus dans l'opacité du désir forcé par une voix qui avait cherché à imposer ses règles du jeu<sup>403</sup>.

Les règles du jeu ne peuvent être imposées que par une volonté de contrôle qui est, comme nous le verrons au chapitre 3, l'un des obstacles à traverser. Le vrai dialogue de la poésie ne se découvre qu'avec l'image qui apporte sa résistance à la séparation de l'être avec le monde.

les louves tordent les couteaux  
ces mangeurs de lumière  
le vêtement dans les cordages

Le poème naît de cette relation d'une parole venant de l'être, mais découverte devant l'autre. Comme l'écrit avec subtilité Pierre Ouellet :

[...] il fait voir et entendre [le poème] comment la parole nous transcende, comment la voix nous « passe au travers » en nous menant au-delà, autre part qu'en soi, autre part qu'au monde : dans l'univers qui *trans-scande* tout, soi et le monde, les scande de travers, les traverse de rythmes où ils s'emportent l'un dans l'autre, le soi le plus profond marié au monde le plus secret, la parole la plus intime au réel le plus lointain, l'altérité radicale de son propre souffle à celle plus radicale encore de l'air que l'on respire<sup>404</sup>.

---

<sup>403</sup> Denise Desautels, « Ce que je cherche à faire » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 74.

<sup>404</sup> Pierre Ouellet, *Le premier venu*, p. 74.

Le poète reste devant cet Autre, sans autre pouvoir que celui d'être là, soi-même perdu (pour toujours) soi-même parti (à jamais), devant cette puissance du différent. Mais il y a aussi une réalité déroutante, l'interdépendance de l'être et de l'autre :

l'être n'est pas lui-même  
sans le touchant de l'Autre à sa frontière

Le poète se découvre être lui-même, au-delà de son identité et devant l'autre, un passeur de lumière, le tenancier des ombres.

## 2.12 Le temps du poème

Car écrire est un déploiement de  
solitude peuplée d'autre et d'au-delà<sup>405</sup>.

Madeleine Gagnon

Le poème s'écrit à partir d'une relation de l'être devant l'autre. Comme le pensent le philosophe Jacques Derrida et la psychanalyste Michèle Aquien, comme ils l'ont écrit tous les deux : « L'autre collabore originairement au sens<sup>406</sup>. » Cette relation à l'autre fait gagner au poète une parole au bout de l'être et de soi, au-delà de son identité. Il touche à quelque chose de plus que la présence, comme le dit Jacques Sojcher : « Le poète incarne dans sa parole l'exigence ontologique de la présence. C'est pourquoi le poème n'est jamais qu'une ouverture vers un au-delà du langage<sup>407</sup>. » Il se trouve acculé à l'existence anonyme dans l'impuissance de ne pas être et il reçoit une parole, différente. Sans ce passage, le poète reste dans la relation identitaire raisonnable de la connaissance. Il énonce un discours sans

---

<sup>405</sup> Madeleine Gagnon, *Les fleurs du Catalpa*, p. 112.

<sup>406</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 107, et Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, p. 241.

<sup>407</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 120.

jamais affronter l'existence radicale. Il demeure dans le pastiche (de la poésie, de sa répétition) et il ne sort pas de l'histoire. Il y parvient, s'il prend la parole pour la perdre aussitôt, comme le pense Pierre Ouellet :

On ne vient pas au monde tout de suite. On a encore un pied dans le non-monde tant qu'on n'est pas arrivé au bout de soi-même dans le monde autre et sans limites que la langue nous ouvre : ce monde jamais donné qu'il nous faut prendre comme on prend la parole pour aussitôt la perdre<sup>408</sup>.

Le poète peut, c'est notre prise de position, choisir la voie du monde et vivre sous le mode de la jouissance uniquement. Il peut refuser le contact direct de l'existence et l'épreuve du présent sans issue, d'une existence désincarnée, sans fondement, solipsiste et vacante. Pour découvrir le poème neuf, le poème auquel nous tendons, il nous faut retourner à la relation initiale, porter notre solitude devant autrui. Il nous faut éprouver l'impuissance radicale et aspirer au dépassement de notre personne seule à travers la langue. Cela n'exclut pas le jeu, il comporte peut-être simplement un peu plus d'urgence et de gravité.

je travaille l'effacement  
l'emplacement des dés  
le silence l'ouverture

j'approfondis l'attente  
l'espacement le feu

---

<sup>408</sup> Pierre Ouellet, *Le premier venu*, p. 107.

### 2.13 Se préparer à la rencontre

C'est dans l'espace d'un tel dialogue que la chose interpellée se constitue, qu'autour du moi qui l'interpelle et lui donne nom, elle peut se rassembler. Mais convertie — du fait de cette dénomination, aussitôt en un toi, elle introduit dans la présence son altérité. Même dans cette présence, ici, du poème — le poème tient toujours à cette présence ponctuelle, unique — dans sa proximité immédiate même, elle concède à l'autre une parcelle de sa vérité : le temps de l'autre<sup>409</sup>.

Paul Celan

On ne contrôle pas la venue de l'Autre dans la langue. Le poète ne produit pas, seul, cette rencontre. Elle existe et se manifeste, dirons-nous, grâce à des attitudes qu'il met en œuvre : l'aspiration et l'attente. Cette rencontre de l'autre, en poésie, est bien sûr de l'ordre de la parole et de l'image. Le langage poétique est l'ébruitement de cette rencontre, une avancée qui ne revient plus sur ses pas. Alfred de Musset exprime dans *Vérité* la nécessité du geste poétique : « Dieu parle, il faut qu'on lui réponde<sup>410</sup> [...] ». Cette nécessité de répondre en parole est le premier moment de la détresse poétique, cette solitude essentielle, la déréluction. Le poète aspire à une réponse totale qui unirait le geste à la parole. Écoutons Rainer Maria Rilke :

La détresse que m'ajoute l'être qui œuvre/ sans se laisser reconnaître, me demeure incertaine,/ le courant hésite,/ le courant s'en va au-delà,/ les profondeurs opèrent, et les obstacles./ De l'antique insensibilité de pierre/

<sup>409</sup> Paul Celan, *Le méridien*, p. 27.

<sup>410</sup> Alfred de Musset dans *Anthologie de la poésie française [sous la direction de Jean Orizet]*, p. 319.

naissent des créatures soudain élues,/ et sur l'éternel silence de tous les êtres/ fond le vacarme d'un destin<sup>411</sup>.

Devant l'existence anonyme, la prise de parole du poète va, incertaine, puis soudain, apparaît comme une révélation. Cette solitude extrême, vécue comme une détresse, implique d'attendre et d'aspirer à l'Autre, malgré elle, de persévérer dans la solitude essentielle. Même un sonnet aussi ancien que celui d'Étienne Jodelle, façonné au milieu du 16<sup>e</sup> siècle, contient cet appel et, même, le lieu de la réponse :

Comme un qui s'est perdu dans la forêt profonde  
Loin des chemins, d'orée, et d'adresse, et de gens;  
Comme un qui en la mer grosse d'horribles vents  
Se voit presque englouti des grands vagues de l'onde,

Comme un qui erre aux champs, lorsque la nuit au monde  
Ravit toute clarté, j'avais perdu longtemps  
Voie, route et lumière, et presque avec les sens,  
Perdu longtemps l'objet, où plus mon heur se fonde [nous soulignons] [...] <sup>412</sup>.

Pour prendre la parole, le poète doit retrouver le lieu perdu où son être se fonde. Lévinas parle, lui, de multiplicité : « Dans l'exister même de l'existant, jusqu'alors jalousement assumé par le sujet seul et manifesté par la souffrance, s'insinue une pluralité<sup>413</sup>. » Si la solitude est manifestée par la souffrance, c'est qu'il manque au sujet une plénitude s'il reste seul, le même, l'identique. C'est pourquoi Lévinas parle de pluralité des voix, polysémie d'une tonalité singulière : de l'Autre parle à travers la voix de l'être au poème. Par conséquent, comme le pense Michel Collot : « La voix poétique n'est pas celle d'un moi enfermé en lui-même ; en elle, et par

---

<sup>411</sup> Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, p.49.

<sup>412</sup> Étienne Jodelle, « Sonnet », poème choisi par André Gide dans son *Anthologie de la poésie française*, p. 201.

<sup>413</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 63.



elle, l'Autre se fraie une voie en moi<sup>414</sup>. » Comment? Si cette tonalité à plusieurs voix est bien la substance poétique, proviendrait-elle d'une pulvérisation du sujet au sein d'une relation de l'être au Tout, Autre? Nous avons vu comment le poète peut accéder à la déclosion, mais celle-ci, il nous semble, n'est possible que dans une relation à l'Infini — de l'être devant l'Autre. Le poète s'y prépare et s'y tient. Il y revient, comme André du Bouchet le fait dans ce poème :

j'aurai  
été  
comme l'air froid  
revient

l'autre

que je ne pourrai pas  
être<sup>415</sup>

Il le dit. Il a été : l'autre. Un autre qu'il ne peut pas être. Comment a-t-il fait, alors, pour écrire un poème s'il ne peut pas être l'autre? Par un retour à la fraîcheur? Par la possibilité du comme, de l'imagination? Lévinas, lui, indique une piste : « [...] seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort, se place sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible<sup>416</sup>. » Un poète semble devoir parvenir : 1° à une crispation de sa solitude par la souffrance et 2° à une relation devant la mort. Il se prépare ainsi à écrire un poème qui lui fait vivre concrètement l'épreuve du présent et la rencontre de l'autre en paroles, en images.

<sup>414</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 232.

<sup>415</sup> André du Bouchet, *L'ajour*, p. 119.

<sup>416</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 64.

## Intercalaire 2.4 : Figure de l'autre

Et il faut aller/ jusqu'au bout/ et  
jusqu'au bout risquer/ la rencontre [...] <sup>417</sup>.

Kateri Lemmens

Le poème, affirme Paul Celan, s'écrit à partir de l'autre, il se construit en se glissant vers lui :

Le poème est tendu vers un autre, éprouve la nécessité d'un autre, une nécessité du vis-à-vis. Il le débusque sans trêve, s'articule allant à lui. Toute chose, tout être, comme il chemine vers l'autre, sera figure, pour le poème, de cet autre <sup>418</sup>.

Cet autre possède la particularité d'être à notre avis sans nom et sans mot, un trou noir vers quoi la gravité de l'existence et de la parole s'incline. Cet autre est cette force d'attraction qui broie toute lumière et tout verbe — au centre de parler. Le poète n'y tombe pas, mais s'approche de lui. D'où la nécessité d'une acceptation pour qu'émerge une parole plus totale, un poème, autrement découvert, autre voix.

---

<sup>417</sup> Kateri Lemmens, *Quelques éclats*, p. 32.

<sup>418</sup> Paul Celan, *Le méridien*, p. 26.

## 2.14 Parvenir à la crispation de la solitude par la souffrance

Soupçonnons que la poésie soit une situation entre les alliages de la vie, l'approche de la douleur, l'élection exhortée, et le baisement en ce moment même. Elle ne se séparerait de son vrai cœur que si le plein découvrait sa fatalité, le combat commencerait alors entre le vide et la communion<sup>419</sup>.

René Char

La crispation de la solitude est la prise de conscience de l'exister anonyme. Un vide existentiel oblige un être à exister au bout de soi et de sa conscience — dans la nudité la plus totale. « C'est à partir d'un tel vide, écrit d'ailleurs Pierre Bertrand, d'une telle impossibilité littérale d'être que la création procède<sup>420</sup>. » Le poète, un certain type de poète, car nous n'en faisons pas une règle absolue, éprouve cette existence sans soi en l'absence de refuge. Cette absence de refuge, comme nous le verrons, est la souffrance réelle. Le poète est mobilisé par une impossibilité de s'anéantir dans la parole. Il ne peut pas *ne pas exister* d'une certaine façon, parler, et il sait qu'il doit découvrir une existence plus complète, un dire plus total, en son cœur. Il gagne une nudité sans abri où il affirme son regard perdu :

je me vois  
fragile  
infini  
glacé  
lisse  
lac de  
solitude

Son existence n'a plus aucun fondement, pas plus que sa parole, ailleurs que dans la découverte de son lien au Tout. Sa solitude n'est pas un refuge. Ses

<sup>419</sup> René Char, *Éloge d'une soupçonnée*, p. 181.

<sup>420</sup> Pierre Bertrand, *Le cœur silencieux des choses*, p. 22.

connaissances ne lui servent plus à rien. Il doit tout inventer, réinventer son lien à l'existence. Il est, disons-le, dans ce que Marie Uguay a si bien nommé « l'outre-vie ». Citons-la en entier, tant ce lieu parle du poème en devenir, de son approche :

L'outre-vie, c'est quand on n'est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer. On n'est pas morte mais déjà presque vivante, presque née, en train de naître peut-être, dans ce passage hors frontière et hors temps qui caractérise le désir. Désir de l'autre, désir du monde. Que la vie jaillisse comme dans une outre gonflée [et la parole aussi, vivante, celle du poème, dans le poème]. Et l'on est encore loin. L'outre-vie comme l'outre-mer ou l'outre-tombe. Il faut traverser la rigidité des évidences, des préjugés, des peurs, des habitudes, traverser le réel obtus pour entrer dans une réalité à la fois plus douloureuse et plus plaisante, dans l'inconnu, le secret, le contradictoire, ouvrir ses sens et connaître. Traverser l'opacité du silence et inventer nos existences, nos amours, là où il n'y a plus de fatalité d'aucune sorte<sup>421</sup>.

La solitude essentielle est comme une vie passée, trop lointaine, qui ne nous appartient plus. Elle peut devenir, si nous parlons comme Heidegger, chemin de l'éclaircie et chemin du poème, la possibilité d'« inventer nos existences ». Mais tout humain commence à être par l'inquiétude, comme nous le verrons au chapitre 3. C'est à partir d'une absence de soi véritable, de vie réellement vécue, que l'être s'ouvre à la présence de l'Autre.

je ne touche plus au chêne  
appuyé contre moi  
à la lyre qui parle  
des cris ensoleillés des feuilles  
la libellule et le sable

La souffrance poétique change la nature de la relation de l'être avec le monde. Il a besoin de création, de la création. Sa souffrance, son absence de temps, de tout soi, le pousse à se dépasser encore, comme l'explique René Lapierre :

---

<sup>421</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 35.

[...] *il y a* de la souffrance, dans le rapport de l'artiste à l'objet et à l'autre, puisqu'à tout moment l'impossible se rappelle à lui, et lui intime d'aller plus loin encore, ou plus bas, ou plus haut, c'est selon ; toujours ailleurs, plus loin dans l'abandon, plus près de ce qui manque, même le plus douloureusement, et qui dès lors fait retour dans l'engagement créateur sous forme renonçante, sacrificielle<sup>422</sup>.

Le poète éprouve cette impossibilité de ne pas vivre totalement l'existence d'une certaine façon, de manière créatrice, car il la vit de manière quotidienne plutôt comme connaissance, comme jouissance ou comme une existence anonyme. En d'autres mots : il vit souvent dans le refus d'une existence plus intime et profonde, dans le divertissement libérateur ou l'absence de relation authentique dans le monde. C'est une souffrance que l'on peut qualifier de physique par l'impossibilité, comme le pense Lévinas, de s'en séparer :

Alors que dans la douleur morale on peut conserver une attitude de dignité et de componction et par conséquent déjà se libérer, la souffrance physique, à tous ses degrés, est une impossibilité de se détacher de l'instant de l'existence<sup>423</sup>.

Selon notre expérience, le poète ne parvient pas à sortir de l'existence anonyme, de sa peine, sa douleur d'être au monde. « De tout temps, écrit Paul Bélanger, les mots viennent de loin. En quelque lieu de la chair souffrante<sup>424</sup>. » Pas d'évitement possible, d'ailleurs, selon Lévinas : « Il y a dans la souffrance une absence de tout refuge<sup>425</sup>. » Cette absence de refuge est présente dans le moment de l'hypostase, quand un être contracte son exister. Nous avons vu que l'exister anonyme est une absence de tout soi. Nous savons qu'un être, conscient de son existence et de son destin, cherche à être soi-même. Dès qu'il contracte son exister, c'est d'abord

---

<sup>422</sup> René Lapierre, *L'entretien du désespoir*, p. 12.

<sup>423</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 55.

<sup>424</sup> Paul Bélanger, *Les jours de l'éclipse*, p. 66.

<sup>425</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 55.

l'exister anonyme : une absence de soi. Il est réduit à exister en tant que soi, non en tant que tout-soi, ce qui est difficile, impossible même, sans une relation à autrui. Telle est du moins notre thèse, la part philosophique de notre thèse. L'être acculé à cette souffrance ne peut rien faire. Il vit hautement cette impuissance : son être est séparé du tout parce qu'il est sans véritable soi, seul. Là, « Dans l'angoisse, comme l'exprime Maria Zambrano, l'autre n'existe pas<sup>426</sup>. » Le poète porte ainsi selon nous un exister abstrait, sans personnalité et sans couleur, qui l'incite à écrire. Il est comme éloigné de toute parole véritable, et sans être nulle part.

où es-tu  
 lac  
 proximité de la distance

je ne suis plus capable de toucher  
 à ta pierre concassée  
 à ta terre dégrafée  
 qui prend racine au ciel

une ombre se développe  
 une amande  
 dans la béance du noir

À la différence d'autres humains, le poète cherche une issue dans la parole et dans le poème. Il n'en peut trouver en lui-même. Il peut aussi se perdre dans le monde, se divertir. La connaissance et la jouissance offrent leur évasion<sup>427</sup>. S'il écrit un poème, il choisit l'attente et il aspire à une relation infinie. Au mieux, l'Autre le touche, il est touché par lui et transcendé par une relation au Tout. Il découvre un tout autre visage, un autre poème.

---

<sup>426</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 129.

<sup>427</sup> Ne sont-ce pas programmes, spectacles, obligations mondaines, ces divertissements dont nous prévenait déjà Pascal ?

## 2.15 Parvenir à une relation à la mort

[...] dans le phénomène de la mort, la solitude se trouve au bord d'un mystère<sup>428</sup>.

Emmanuel Lévinas

L'événement de la mort offre à un être la possibilité de dépasser sa solitude; cet événement touche au mystère et il la brise :

Cette notion [le mystère] nous permettra d'apercevoir dans le sujet un rapport qui ne se réduira pas au retour pur et simple de sa solitude. Devant la mort qui sera mystère et non pas nécessairement néant, ne se produit pas l'absorption d'un terme par l'autre. Nous montrerons enfin comment la dualité qui s'annonce dans la mort devient relation avec l'autre et le temps<sup>429</sup>.

Dans l'impossibilité de reculer devant cette échéance, la mort brise le retour à l'identité. Un être se retrouve devant l'inconnu. L'événement de la mort le saisit. Il touche à un mystère qui le dépasse. La mort ouvre un point de rencontre. Elle est la preuve qu'un être peut sortir du cercle de son identité et du présent.

quand la paume se confond à la vague  
la mort est-elle une plus profonde nuit

L'identité des choses, dans ce poème, est soulevée. Une réalité se substitue à une autre et en change une troisième. La mort est-elle simplement une nuit plus profonde si paume et vague (est-ce la main de la mer?) sont une même réalité? Le poème ne répond pas à la question, mais il suspend, pour ainsi dire, la détermination des choses; la poésie aussi sort l'être du cercle identitaire restreint.

---

<sup>428</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 20.

<sup>429</sup> *Ibid.*

Lévinas se demande pourquoi les philosophes n'ont pas analysé la mort sous l'angle du saisissement :

Ce n'est pas du néant de la mort dont précisément nous ne savons rien que l'analyse doit partir, mais d'une situation où quelque chose d'absolument inconnaissable apparaît ; absolument inconnaissable, c'est-à-dire étranger à toute lumière, rendant impossible toute assumption de possibilité, mais où nous-mêmes sommes saisis [nous soulignons]<sup>430</sup>.

L'événement de la mort fait apparaître une relation qui nous prend, hors de notre volonté. La mort ouvre la porte de l'autre temps. Elle « [...] est une relation unique avec l'avenir<sup>431</sup>. » C'est cette relation que Lévinas cherche à comprendre. L'avenir est ce qui vient, qu'on ne connaît pas, qu'on ne connaîtra jamais avant d'être placé devant.

sait-on  
ne pas voir  
cette absence d'horloge  
la corde sans tourner  
le temps

Un autre point important sur lequel insiste Lévinas, c'est que la mort ôte au sujet sa qualité de sujet : « [...] la mort annonce un événement dont le sujet n'est pas le maître, un événement par rapport auquel le sujet n'est plus sujet<sup>432</sup>. » Le poète quitte, il nous semble, la relation convenue du sujet et de l'objet, la binarité de la connaissance. Cette dernière ne permet pas d'assumer cet événement (l'événement poétique, la mort, la relation à l'autre) :

Cette fin de maîtrise indique que nous avons assumé l'exister de telle manière qu'il peut nous arriver un *événement* que nous n'assumons plus,

---

<sup>430</sup> *Id.*, p. 58.

<sup>431</sup> *Ibid.*

<sup>432</sup> *Id.*, p. 57.



pas même de la façon dont, toujours submergé par le monde empirique, nous l'assumons par la vision. Un événement nous arrive sans que nous ayons absolument rien « a priori », sans que nous puissions avoir le moindre projet, comme cela se dit aujourd'hui<sup>433</sup>.

Selon nous, cette réalité se découvre aussi dans le poème en train de se faire. Le poète ne peut rien, sinon peut-être adopter une attitude de réserve, être patient, car il ne contrôle plus ce qui survient dans sa parole. Il ne peut plus voir, comme il ne peut plus parler normalement dans le poème; et l'image poétique, si on se borne à la ramener au monde connu, perd toute essence poétique.

Glisser dans l'impuissance qu'amène un événement comme la mort de soi est un autre trait important de la rencontre : « Ce qui est important à l'approche de la mort, c'est qu'à un certain moment nous ne *pouvons plus pouvoir* ; c'est en cela justement que le sujet perd sa maîtrise même de sujet<sup>434</sup>. » L'être n'est plus sujet de rien « [...] en se plaçant, comme le pense Isabelle Miron, à l'écoute — et en quelque sorte à la merci — de l'Autre<sup>435</sup>. » La raison du poète ne peut pas s'emparer de cette autre voix. L'intellect bute sur un état de fait surprenant; ce qui vient, une tout autre parole, s'oppose à lui de manière extrême et totale :

Cette approche de la mort indique que nous sommes en relation avec quelque chose qui est absolument autre, quelque chose portant l'altérité, non pas comme une détermination provisoire, que nous pouvons assimiler par la jouissance, mais quelque chose dont l'existence même est faite d'altérité. Ma solitude ainsi n'est pas confirmée par la mort, mais brisée par la mort<sup>436</sup>.

La mort semble ramener au Tout, Autre, qui pulvérise le sujet. Selon Anton Ehrenzweig, elle « [...] doit être affrontée absolument sans aucune anticipation

---

<sup>433</sup> *Id.*, p. 62.

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> Isabelle Miron, « *Le geste de la forme* » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 117.

<sup>436</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 63.

subreptice d'une possible résurrection<sup>437</sup>. » Ce qui nous incite à penser que la mort poétique, la mort symbolique du poète, une certaine mort de soi, est peut-être plus réelle et physique qu'elle ne le paraît. D'où l'angoisse et la souffrance physique des poètes. « Il [l'artiste sain] accepte de perdre provisoirement le contrôle du moi, affirme Anton Ehrenzweig, ce qui est souvent inconsciemment ressenti comme sa destruction<sup>438</sup>. » Par conséquent, parler de la mort du poète, c'est métaphoriser une expérience réelle : un dessaisissement, l'abandon d'une identité figée. La création poétique impliquerait selon nous l'abandon d'une volonté de contrôle unidirectionnelle. Le poète est saisi par une parole qui ne provient pas de lui. Il perd sa maîtrise de sujet et s'abandonne à cette relation où il ne contrôle plus la fin de sa parole. « L'écrivain fait toujours le deuil de sa voix, écrit Suzanne Jacob, pour laisser surgir la voix du texte<sup>439</sup>. » Celle du poème, celle de la poésie. Il accepte ainsi de vivre dans cet état transitoire de la création poétique en glissant vers le mystère d'une voix étrangère et intime, sans abdiquer pourtant, la possibilité de rester lui-même. Tracer un poème, c'est concrètement mourir à soi-même pour un autre devenir.

---

<sup>437</sup> Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 166.

<sup>438</sup> Id., p. 165.

<sup>439</sup> Jacob Suzanne, *La bulle d'encre*, p. 93.

## 2.16 Impouvoir et structure de la transcendance

La création n'est création que de l'autre, elle ne se peut que comme paternité et les rapports du père au fils échappent à toutes catégories de la logique, de l'ontologie et de la phénoménologie dans lesquelles l'absolu de l'autre est nécessairement le même<sup>440</sup>.

Jacques Derrida

Le mode d'être de l'écriture poétique contient selon nous un impouvoir manifeste. Il se découvre au sein d'une structure de transcendance, celle de la subjectivité. Heidegger le fait bien comprendre : « Si l'on choisit pour l'existant que nous sommes nous-mêmes et que nous comprenons comme « réalité-humaine », le titre de « sujet », il faut alors dire ceci : la transcendance désigne l'essence du sujet, elle est la structure fondamentale de la subjectivité<sup>441</sup>. » Mais un être a toujours la possibilité d'aller au-delà de lui. Lévinas écrit : « Non-indifférence par laquelle au Moi est possible l'au-delà du possible<sup>442</sup>. » Cette relation au possible remet en question l'idée de pouvoir.

Lévinas pense que l'œuvre appartient à l'artiste : « Le fils en effet n'est pas simplement mon œuvre, comme un poème ou comme un objet fabriqué ; il n'est pas non plus ma propriété<sup>443</sup>. » C'est un point de vue que nous ne partageons pas entièrement. Le poète sait que le poème provient d'une relation à plus. Il ne le possède pas. Paul Chamberland le confirme : « Les poèmes ne sont pas en nous<sup>444</sup>. » La création du poème procède même d'une réponse à ce qui se jette sur lui, écrit-il : « La formation de mots « prendra » tant bien que mal ; de toute façon

<sup>440</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 127.

<sup>441</sup> Martin Heidegger, *Questions I et II*, p. 105.

<sup>442</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 15.

<sup>443</sup> *Id.*, p. 85.

<sup>444</sup> Paul Chamberland, « Un poème n'arrive que par accident » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 36.

elle ne peut être que réponse à ce qui vient, à ce qui fond sur moi, du monde<sup>445</sup>. » Ce qui survient dans la parole, de manière créatrice. À notre avis, le lien que Lévinas découvre entre le père et le fils s'applique au poète et à l'œuvre : « C'est par mon être que je suis mon fils et non pas par la sympathie<sup>446</sup>. » L'intérêt de cette paternité tient à la possibilité pour le moi de se lier à un autre par choix. Le poète devient un autre pour lui-même : il choisit de laisser place à cette relation à l'Autre et de suivre une parole qui le transforme. La démarche poétique relève de cette épreuve, de ce jeu, qui consiste à entrer dans une perte de soi pour laisser être l'Autre, dans la maturité d'une extériorité radicale. Le poète assume que l'Autre ne se donnera plus sous les traits du même. Ce passage de la voix du poète à celle d'un autre peut produire de très belles fantaisies. Le poème *Plein ciel* de Jules Supervielle a toujours été pour nous un art poétique déguisé, profond et ludique :

J'avais un cheval  
 Dans un champ de ciel  
 Et je m'enfonçais  
 Dans le jour ardent.  
 Rien ne m'arrêtait  
 J'allais sans savoir,  
 C'était un navire  
 Plutôt qu'un cheval,  
 C'était un désir  
 Plutôt qu'un navire,  
 C'était un cheval  
 Comme on n'en voit pas,  
 Tête de coursier,  
 Robe de délire  
 Un vent qui hennit  
 En se répandant...

---

<sup>445</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>446</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 86.

Admettons que ce cheval soit Pégase, le coursier de la poésie. Le narrateur poète s'enfonce avec lui dans le jour en acceptant l'inconnu. Mais le cheval, en fait, est un navire, mais non, un désir. Il est dans le poème tout cela à la fois. Un poème qui, si on en croit ce qu'il dit, enrobe ce délire, cette avancée sans savoir, dans une parole qui change de tête, mais surtout qui s'anime, car, à cheval sur ce poème, le vent peut soudainement hennir. Le narrateur poursuit son envolée. Le poème n'est pas encore fini. Supervielle continue. Le poète fait des signes à ses amis. Est-ce d'autres poèmes? Et soudainement, il se demande qui parle. Il s'interroge sur l'identité de la personne qui est ainsi montée si haut. Est-ce encore lui-même?

Je montais toujours  
Et faisais des signes :  
« Suivez mon chemin,  
Vous pouvez venir,  
Mes meilleurs amis,  
La route est sereine,  
Le ciel est ouvert.  
Mais qui parle ainsi?  
Je me perds de vue  
Dans cette altitude,  
Me distinguez-vous,  
Je suis celui qui  
Parlais tout à l'heure,  
Suis-je encore celui  
Qui parle à présent,  
Vous-mêmes, amis,  
Êtes-vous les mêmes?  
L'un efface l'autre  
Et change en montant »<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> Jules Supervielle, « Plein ciel » dans *Les plus beaux poèmes de la langue française*, p. 267.

La question de ce poète narrateur est très perspicace et sa conclusion fait réfléchir. Tout un art poétique se manifeste dans ce poème, un jeu de la parole, un jeu très profond. L'auteur-lecteur n'a-t-il pas changé, dans ce poème, par ce poème? Ses amis, en volant avec lui, n'ont-ils pas accepté aussi ce changement de tête? L'auteur conclut que l'un efface l'autre. Est-ce clair? Qui est qui? Qui est l'un? Qui est l'autre? L'identité s'est perdue de vue en cours de route, dès le début, l'identité des choses, la sienne, dans cette montée, celle aussi de ses amis avec eux-mêmes. D'un vers à l'autre. Tout se transforme et « change en montant ». Il y a, dans ce poème, tout un passage de l'un à l'autre, mais sans nécessairement effacer l'autre, au contraire, car la transformation poétique rend sa présence manifeste et créatrice d'un choix possible : prendre nous aussi ce chemin.

Nous pensons que le poète compose un poème en relation avec ce qu'il ne peut mesurer en termes connus, s'il veut garder et respecter le champ de l'Autre. Il passe dans cette région profonde, créatrice, la seule capable, d'ailleurs, de préserver l'entièreté de l'Autre et de lui. Claude Louis-Combet décrit ce mouvement d'écriture poétique :

[...] le scripteur cesse d'être un personnage ordinaire. Installé à sa table de travail, il n'est plus simplement l'individu que les autres connaissent bien et qui se reconnaît en cette reconnaissance. Il échappe au temps et à l'espace quotidiens. Il se trouve face à lui-même ou plutôt face à une parole qui émerge en lui, qui à la fois lui appartient et à la fois introduit une distance entre lui et lui-même. S'il est le scripteur, c'est pour avoir choisi cette aventure intérieure et solitaire d'un moment de rencontre avec une parole qui ne sera jamais celle du jour<sup>448</sup>.

Le mouvement poétique introduit une distance entre l'être et lui-même. L'identité est déjà compromise. Mais une question se pose selon Lévinas : « Comment le moi

---

<sup>448</sup> Claude Louis-Combet, *Le péché d'écriture*, p. 81.

peut-il devenir autre à soi ? Cela ne se peut que d'une seule manière : par la paternité<sup>449</sup>. » La paternité d'un jeu, dirons-nous. Le poète se fait autre pour lui-même par une structure de la transcendance : « [...] le possible offert au fils, placé *au-delà* de ce qui est assumable par le père, reste encore *sien* dans un certain sens<sup>450</sup>. » Ce qui vient de l'Autre se lie à l'être et la création poétique se fonde sur ce possible.

## 2.17 L'aspiration et l'attente

La zone d'écriture si difficile  
d'accès, nue au bas de l'abrupt, mais  
retirée à lui<sup>451</sup>.

René Char

L'aspiration et l'attente engagent la profondeur du travail d'écriture poétique. Le poète aspire à une relation englobante. Il attend que surgisse une expression qui le transcende. L'aspiration et l'attente tissent le poème — dans l'impouvoir manifeste de dire le Tout, Autre. Mais il importe moins de le nommer que de s'y tenir au plus près, réifié par la transfusion d'une voix, impersonnelle et universelle, qui force à découvrir son être en lien *hors de soi*. « Au plus près de l'écriture, écrit Max Bilen, le poète a le sentiment d'être démun, vide, incapable de tracer la moindre figure<sup>452</sup>. » L'important pour lui est alors de découvrir cette sortie, ce hors-zone, ce *à-la-limite-de-soi*, comme un don :

La beauté de ce don, c'est qu'il nous émeut, écrit Isabelle Miron, c'est-à-dire selon l'étymologie, nous met en mouvement. Ou plus exactement

<sup>449</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 85.

<sup>450</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>451</sup> René Char, *Éloge d'une soupçonnée*, p.178.

<sup>452</sup> Max Bilen, *Écriture et initiation*, p. 16.

nous fait *exister*. *Existere*, du latin, veut dire « sortir de » : le don d'autrui nous fait « être » en nous faisant sortir de nous<sup>453</sup>.

Ce don est celui de la poésie : une sortie de soi, dans la parole de l'être. Il suffit de posséder son cheval, comme Jules Supervielle.

Le poète habite le monde et la parole en s'absentant de lui et en étant le père d'une relation créatrice responsable de ce tout qu'il ne contrôle pas. Il s'expatrie dans un espace de jeu en éprouvant le présent, son être-là. Sa réponse au monde est celle d'un entendement plus profond; sa réponse au poème, l'attente qui écoute : l'attente comme forme de survenir.

où es-tu  
la rondeur la rue  
qui entourent ce désir  
  
notre réalité  
rompant avec le psaume  
  
le cierge n'est plus l'aube

On peut qualifier de poétique une démarche qui a pour fondement le non-dit d'une relation à l'existence. Le regard du poète porte attention à l'autre : « S'il y a vision, écrit René Lapierre, alors il y a de l'autre. Et seule peut-être une attention abandonnée à cet autre permet-elle, de loin en loin, d'entrevoir ce que la langue ne sait pas dire<sup>454</sup> [...] ». Ce mouvement se compare à cette magie qui fait apparaître un lapin, une harpe et un ruisseau, une scène, un vase et un mot. Le monde apparaît sous un jour véritable. Comme le pense Hector de Saint-Denys Garneau, « [...] c'est bien de là que cela vient, la joie qui fait source au chant, de cette

---

<sup>453</sup> Isabelle Miron, « *Le geste de la forme* » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 117.

<sup>454</sup> René Lapierre, *Figures de l'abandon*, p. 78.



rencontre avec l'être sous le signe de bonheur, de la splendeur, de la beauté. C'est cela, la merveille qui est arrivée, la rencontre<sup>455</sup>. » Mais cette rencontre avec la parole créatrice s'avère difficile parfois puisque l'aspiration et l'attente impliquent de supporter la souffrance d'une existence anonyme et l'impouvoir d'une mort manifeste jusqu'à ce qu'une autre relation guide l'être ailleurs par le poème. Cependant, cette souffrance et cet impouvoir que supporte le poète n'ont pas à être nécessairement transmis au poème.

## 2.18 La relation à l'autre est l'axe formateur du poème

[...] c'est toujours l'autre qui  
commence<sup>456</sup>.

Paul Chamberland

Aucun poème profond ne se crée sans une relation de l'être devant l'Autre. Ce dernier ne se réduit pas, mais se confond peut-être, comme le pense Jacques Derrida, avec l'infini : « [...] l'autre n'est l'autre que si son altérité est absolument irréductible, c'est-à-dire infiniment irréductible : et l'infiniment-Autre ne peut être que l'Infini<sup>457</sup>. » La composition du poème exige cette rencontre avec l'autre à travers le langage, parce que l'être, seul, ne peut rien créer : « [...] on n'arrive à rien par soi-même<sup>458</sup> », écrit Maria Zambrano.

j'appelle pont  
cette main que j'attends

J'attends même du poème qu'il soit ce pont avec la réalité de l'autre avec laquelle je suis en lien, totalement moi-même. Cette rencontre de l'autre, dans le

<sup>455</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, p. 366.

<sup>456</sup> Paul Chamberland, « Un poème n'arrive que par accident » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 41.

<sup>457</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 154.

<sup>458</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 147.

poème que je fais, comme le pense Derrida, accueille l'autre à *l'origine* du sens : « La rencontre est séparation. Une telle proposition, qui contredit la " logique ", rompt l'unité de l'être — dans le fragile chaînon du " est " — en accueillant l'autre et la différence à la source du sens<sup>459</sup>. » Au sens où, dans le cœur même du poème qui se fait, l'autre se présente comme la différence totale qui fait aussi le poème. Deux éléments sont essentiels à cette rencontre : 1° la crispation de la solitude par la souffrance et 2° la relation d'un être devant le Tout, Autre. Dans l'impossibilité de s'anéantir et dans l'obligation de porter et d'accomplir son existence, le poète vit une relation d'impouvoir qui se compare à celle de l'être devant l'événement de la mort. Il matérialise pourtant un temps créateur. Comment? Pierre Ouellet décrit le geste créateur :

Il faut venir à lui, il faut l'amener à soi. Le poème, plus que le monde, est le lieu d'une telle venue, l'espace d'un tel mouvement : on va l'un vers l'autre dans une langue qui nous appelle l'un à l'autre, par la parole qui s'adresse à cette altérité en chacun où l'on reconnaît le Sens véritable de ses propres mots, qui est d'aller vers l'autre pour se donner à lui dans le non-sens le plus risqué plutôt que de revenir à soi en lui prenant un sens qui ne lui appartient pas<sup>460</sup>.

C'est ainsi que le poète inscrit les traces de cette rencontre sans fin. Il écrit l'autre, dirait-on, autre que lui. Le poème à venir provient de cette rencontre.

---

<sup>459</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 111.

<sup>460</sup> Pierre Ouellet, *Le premier venu*, p. 34.

### Intercalaire 2.5 : Solitude attentive

Ma solitude au bord de la nuit/  
N'a pas été bonne/ ma solitude n'a  
pas été tendre [...] Comme une âme  
qu'on a suivie sans plus attendre<sup>461</sup>.

Saint-Denys Garneau

Le poète semble creuser l'attente pour dépasser le temps des horloges et toucher la parole poétique : « Rien ni personne ne peut advenir à cette heure, écrit José Angel Valente, car la solitude est le seul séjour de l'existence. Et nous, nous attendons la parole<sup>462</sup>. » Le poème se fait à *partir* de cette attente : il est la marche de l'attente en avant. Celle-ci ressemble à une tentative de focalisation et d'ouverture sur une parole infinie — à venir. Un lien est maintenu avec l'ensemble d'une œuvre à naître par elle-même. Alors peuvent s'opérer toutes sortes de jeux et d'alchimies. Mais cette attente peut ne pas avoir lieu, comme le développe Saint-Denys Garneau. Il écrit : « Ma solitude n'a pas été bonne/ Comme celle qu'on a suivie/ Sans plus attendre choisie/ Comme une épouse inébranlable<sup>463</sup> ». Ce choix de l'attente de rien implique la foi en la disponibilité d'un premier pas, possible. Cette foi doit être plus grande que la violente détresse ressentie lors du retour à l'être-là, sans lien avec l'autre. Cette violence, Jacques Derrida la comprend comme ceci : « La violence serait donc la solitude d'un regard muet, d'un visage sans parole, *l'abstraction* du voir<sup>464</sup>. » C'est contre elle et contre le non-poème, disait Gaston Miron, que le poète prête une oreille *attentiste*. Son écoute plus large lui permet de découvrir le poème, de l'entendre, de le créer, pour espacer des saisies et des traces.

<sup>461</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 147.

<sup>462</sup> José Angel Valente, *Trois leçons de ténèbres*, p. 104.

<sup>463</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 147.

<sup>464</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 147.

## 2.19 Mon errance est reine

Y aurait-il un sens/ même  
indistinct/ à ce qui est sans visage/ à cet  
éparpillement<sup>465</sup>?

Lionel Ray

L'errance par laquelle commence un poème est le mode initial de l'être seul. Le poète cherche la vérité dans l'éclaircie. Sa solitude marque le commencement de la poésie.

où ira l'eau des rues  
si je te porte dans ma voix

où iront nos couleurs  
et les saints et les ormes  
les lauriers et les crabes

et ceux que nos amis ont oubliés dans l'arbre

Le poète ne sait pas où il va dans la parole. Sa démarche est pourtant une conduite éthique de la parole à son plus haut degré de conscience. Elle donne visage à l'existence. Le poète affronte cet abîme qui, comme le pense Pierre Ouellet, dépasse l'ordre logique, analytique et mondial connu; il faut s'y perdre pour en sortir :

Le désarroi défie toute analyse, car il est depuis toujours une *écriture*, même muette, amuïe, mutique, informe parce que dissoute, qui soupèse la gravité et surprend la démesure de notre présence au monde et notre absence à nous-même, où c'est une béance absolue qui se révèle d'un coup, une ouverture sans fin comme une blessure sans cause, une déchirure sans raison, une faille sans fond qui se découvre tel un nouveau territoire de liberté, qu'on ne peut conquérir ni investir qu'en s'y perdant et perdant tout, y compris le sens de cette soudaine libération qui nous arrive comme un accident, alors que c'est l'essence de l'homme d'être désarroyé,

---

<sup>465</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 282.

« désarreié » de lui-même, comme dit l'ancien français, « désarrangé » bien plus « dérangé », soumis au désordre universel dont il participe bien plus qu'à l'Ordre artificiel qu'il tente de s'imposer<sup>466</sup>.

Le poète retourne à cette condition la plus humaine. Il n'y échappe pas, comme le dit Jacques Brault : « [...] l'instant d'après [...] est solitude, un dépouillement d'être, une écriture invisible, un chant de silence, une poésie simplifiée<sup>467</sup> ». Un moment d'écriture, nous le savons, ne découvre pas toujours ce temps véritable. Un écrivain peut se projeter dans l'écriture. Il peut vivre émotions et projets. Il utilise sa raison et son intelligence pour comprendre, et non pour être en relation. En revanche, le poète peut ouvrir son être à une dimension plus profonde où le monde se met à parler :

le soir rejoint en secret mes pieds nus  
le cœur en boule comme la neige  
  
ma main s'ouvre  
vers l'objet du dernier jour

Mon poème commence par la rencontre d'une parole mûrie au contact de l'Autre. Cette parole concerne l'initial.

l'ombre en oubli  
le cœur en vol  
au-dessus de la glaise  
  
tout se défait alors  
peur et souffrance  
les pierres  
épées nues les épaules  
et le circuit de mes prières

---

<sup>466</sup> Pierre Ouellet, *Le premier venu*, p. 55.

<sup>467</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 58.

Mon œuvre peut commencer, l'œuvre du poème. Elle possède sa vie propre, différente de moi. Un effacement de moi-même (car je me quitte librement, c'est librement que je me fais autre) se produit dans l'œuvre du poème que je souhaite profonde. Car la littérature a pour fonction, tout poème au départ, dans l'idée que j'en ai, d'éveiller l'œuvre du temps, de faire cette œuvre d'éveil. Annie Dillard l'explique :

Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir d'une beauté mise à nu, d'une vie plus dense et d'un coup de sonde dans son mystère le plus profond ? L'écrivain peut-il isoler et rendre plus vivace tout ce qui dans l'expérience engage le plus profondément notre intellect et notre cœur ? L'écrivain peut-il renouveler notre espoir de formes littéraires ? Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir que l'écrivain rendra nos journées plus vastes et plus intenses, qu'il nous illuminera, nous inspirera sagesse et courage, nous offrira la possibilité d'une plénitude de sens, et qu'il présentera à nos esprits les mystères les plus profonds, pour nous faire sentir de nouveau leur majesté et leur pouvoir ? Que connaissons-nous de plus élevé que ce pouvoir qui, de temps à autre, s'empare de notre vie et nous révèle à nos propres yeux éblouis comme des créatures déposées ici-bas dans l'émerveillement ? Pourquoi la mort nous prend-elle ainsi par surprise, et pourquoi l'amour ? Encore et toujours, nous avons besoin d'éveil [nous soulignons]. Nous devrions nous rassembler en longues rangées, à demi vêtus, tels les membres d'une tribu, et nous agiter des calebasses au visage, pour nous réveiller ; à la place, nous regardons la télévision et ratons le spectacle<sup>468</sup>.

Je cherche, comme poète, à créer cet émerveillement, ce retour à la vie comme mystère, à tout ce qui me dépasse, m'élève et me rend plus humain dans le manque d'humanité que je ressens autour de moi et en moi. Je me voue au langage mais à partir d'un manque d'humanité qui est un manque pour moi d'autre et de souffrance, de responsabilité de l'autre et de la souffrance.

---

<sup>468</sup> Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, p. 95.

Ainsi se vouer au langage, écrit Jacques Sojcher, se donner à l'espace de l'œuvre, accepter ce destin, ce n'est pas gagner le sacré, l'être, l'amour, mais au contraire en accuser davantage le défaut et vivre plus profondément dans ce manque où s'inaugure la présence<sup>469</sup>.

Je cherche, au dedans de la langue, à être plus présent et à donner à ressentir cette présence de l'être plus humain, plus profond, plus sensible, plus vrai. Si certaines lectures me transmettent cette ouverture du sens, j'en déduis qu'en tant que créateur, je suis aussi dans l'isolement le plus complet et que je reçois la page comme un prodigieux don de l'extérieur. Le Tout, Autre, altère mon écriture, impulse mon style et lui donne une empreinte, qui prend toutes sortes de figures. Mon poème devient le cadre d'un retournement, le nœud d'un lien poétique où la conscience émerge dans ce lien créateur d'une naissance aux choses qui se passent à présent, maintenant.

j'honore l'été  
tes deux mains

je te donne la pierre  
qui nous parle de pain

je reçois  
tes arches et le berceau  
des libellules

je puise  
à ta chevelure  
des ruissellements de harpes

C'est une vérité qui s'énonce, une parole plus vraie, je pense, où je suis plus que moi, en lien, déjà un autre, changé, modifié, cette parole me change.

---

<sup>469</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 105.

## 2.20 L'illimité effraie

Ce Toujours-encore se découvre  
dans le seul poème de celui qui n'oublie  
pas qu'il parle dans l'angle d'inclinaison  
de son existence<sup>470</sup>[...].

Paul Celan

La souffrance poétique découle de l'exister anonyme; l'être n'a pas de fond :  
« L'être est le mal, non pas parce que fini, écrit Lévinas, mais parce que sans limites<sup>471</sup>. » L'absence d'un fondement humain à l'existence cerne ce lieu de la solitude sans refuge et de l'absence de temps, c'est-à-dire la vraie mort : l'inexistence. Aucune mesure ne provient uniquement de soi. Par conséquent, le poète abandonne toute velléité de contrôle, il vit dans l'impuissance, comme l'écrit Maurice Blanchot :

[...] l'artiste qui s'offre aux risques de l'expérience qui est la sienne, ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même<sup>472</sup>. »

Le poète remet son être devant la nudité du ciel, en attente devant l'Autre. Comment peut-il rester lui-même? Lévinas s'interroge : « Si en face de la mort on ne peut plus pouvoir, comment peut-on encore rester soi devant l'événement qu'elle annonce ?<sup>473</sup> » Le poète répond. Quand il compose, il est soi, mais jamais sans l'autre. C'est bien pourquoi il souffre et pâtit d'une existence en souffrance. Il aspire à faire corps et esprit avec une vie au-delà de soi et de la raison. Il gagne le temps de naître encore et la poésie se déploie à partir de ce lieu.

---

<sup>470</sup> Paul Celan, *Le méridien*, p. 26.

<sup>471</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 29.

<sup>472</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 57.

<sup>473</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 66.



## 2.21 Recommencer à exister dans les mots

Si parler n'est jamais proférer des mots, mais se tourner vers un autre, en quête d'une présence et d'un visage, c'est que la parole de l'existence ne peut rien dire qu'en se référant à du sens et en quête du sens<sup>474</sup>.

François Chirpaz

Comme nous l'avons vu, un être est dans le temps s'il rencontre l'Autre qui vient vers lui. Ce dernier s'agglutine et prend visage avec et autour des mots en poésie. Les images poétiques prennent racine en son poème à partir de l'existence de l'être. « Aucune "détermination préalable" ne joue le rôle de "réfèrent" », écrit Jacques Garelli. Ce à quoi elles renvoient est le « il y a » primordial d'une énigme d'où elles émergent et font surgir leur appel<sup>475</sup>. » Nous pensons que le poète se ressaisit et qu'il est ressaisi par l'Autre au sein d'un dialogue dont l'équilibre tient à un fil, celui de l'événement de la mort au bout de soi — et de ses propres images. « L'autre nous enlève de force, écrit Isabelle Miron, nous *ravit*<sup>476</sup>. » Le poème n'est pas une fin mais un passage. Il relance le poète dans l'absence de refuge et de soi, dans l'impuissance. L'épreuve se répète de vers en vers, indéfiniment. Le poète doit passer... à une autre expression — par la mort de soi-même. Nous pouvons dire avec Paul Chanel Malenfant qu'ainsi : « Le poète travaille non pas à la reconnaissance mais à une apparition inédite du langage. Quelque chose comme une petite mort<sup>477</sup>. » Cette dernière se donne comme possibilité d'assomption, la possibilité de rester soi-même, même traversé par la parole qui survient.

<sup>474</sup> François Chirpaz, *Parole risquée*, p. 219.

<sup>475</sup> Jacques Garelli, *Introduction au logos du monde esthétique*, p. 589.

<sup>476</sup> Isabelle Miron, « *Le geste de la forme* » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 116.

<sup>477</sup> Paul Chanel Malenfant, « Notes pour une poétique du silence » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 106.

La thèse de Lévinas dépasse le cadre de la poétique. Elle enseigne une conduite relationnelle de la parole. La poésie est le temps créateur : « Dans un temps qui n'est plus pour soi-même ordonné, à soi-même ramené, écrit René Lapierre. Un temps de plage et de vent, d'horizon dont nous ne sommes plus la mesure. Un temps dé-mesuré de nous, délié, délivré<sup>478</sup>. » Ce qui vient ainsi au poète le découvre fragile, aile, sépulcre. Écrire ce qui n'existe pas avant ce temps, n'est-ce pas la seule exigence poétique? Est-ce que je m'ouvre en toute conscience à l'inconnu de ce qui se passe devant moi en parole? Est-ce que j'accepte l'inconnaissable, impossible à percer? Suis-je capable de composer un poème éloigné de toute image et de tout dire préconçu?

non nus les enfants  
ne veulent pas courir  
les cailloux et les aubes  
regarder l'aigle  
le buisson

qui veut être le père  
pour relire dans le vase  
le souffle hanté parmi les herbes

Si la poésie a une cause, le lien fécond de l'être à une part de lui-même autre que lui, la lui donne : « Ce n'est donc pas selon la catégorie de la cause, mais selon la catégorie du père que se fait la liberté et que s'accomplit le temps<sup>479</sup>. » Et le poème. Père, oui, le poète, comme autant de lecteurs, du poème ; il est lié à un autre par son être... à sa femme, à l'étranger, aux voisins, à certaines œuvres d'art ou de poésie, à une autre parole en train de se faire sous ses yeux.

---

<sup>478</sup> René Lapierre, *Figures de l'abandon*, p. 86.

<sup>479</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 86.

## 2.22 Le puits de la perte

Cette dialectique de départ et de retour, d'altérité et d'identité est la loi même de l'inspiration, par laquelle se trouve emporté l'homme qui consent à se perdre, c'est-à-dire à agrandir son espace, à vivre plus amplement<sup>480</sup> [...].

Jacques Sojcher

La perception du temps véritable ne discrédite pas le temps chronologique et convenu du monde de la connaissance et des sciences : elle le remet à sa place. Ce dernier permet de s'entendre, de vaquer à ses occupations, de convenir d'une réalité et d'effectuer des travaux en partageant une référence. Il agit comme une langue et permet aux êtres de se comprendre, de partager une réalité. Très utile, la science est essentiellement une langue de la preuve, de la logique et de la démonstration, et non un langage de l'épreuve, du pressentiment, de la présentation et des liens. Le temps véritable, une fois expérimenté<sup>481</sup>, découvre les limites de ce temps de la mesure, unitaire et pratique.

---

<sup>480</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 148.

<sup>481</sup> La distinction entre l'expérimentation et l'expérimentation devrait mieux s'exprimer en français. Le mot anglais *experiencing* traduit l'esprit de l'expérimentation. Faire l'expérience de, éprouver, ce n'est pas expérimenter, essayer. On ne peut prévoir ce qui est inconnu. C'est pour cette raison que l'expérimentation scientifique postule des hypothèses dont elle vérifie les applications. La science refuse en réalité l'expérience première. Ce qui fait dire à Heidegger que l'expérience de l'être fonde celle de la science : la vérité de l'être permet la vérité de la science et celle du monde. À partir d'une expérience, la méthode scientifique vérifie les résultats possibles et tente, par son savoir, de prévoir et de déterminer ses résultats. Mais cette expérience protocolaire n'est pas ouverte sur le hasard de l'existence, elle l'est davantage aujourd'hui. La science reste cependant pour nous une façon de voir le monde qui manque de profondeur.

La comparaison de ces deux temps, celui de l'objectivation et celui de l'œuvre, révèle que l'épreuve ou l'expérience du temps est toujours une mise à distance de soi, de la conscience, lorsqu'on comprend le temps du côté de l'objectivation, de la séparation du sujet et de l'objet par la raison. Comme le tableau 2.1 permet de l'observer, ce temps n'est pas créateur, il n'est jamais l'œuvre du temps. Le temps chronologique du monde et de la science est un présent convenu, objectivé. Il mesure une durée. Il se compose d'unités pratiques pour se positionner à l'intérieur du monde et s'entendre sur des expériences et des travaux. Ce temps se distingue du temps de la création, d'une existence véritable et déraisonnée.

**Tableau 2.1 : Temps de l'objectivation et de l'œuvre**

Temps de l'objectivation	Temps de l'œuvre
Temps de la production	Temps de l'épreuve, de l'être
Temps de la représentation	Temps de la création
Temps de la durée	Temps de la mesure
Temps de l'unité	Temps du chaos
Identité du présent	Épreuve du présent
Présent des horloges	Avenir de la rencontre
Présent hypostasié	Avenir
Présent infini de la solitude	Ouverture à un autre temps

L'expérience créatrice donne une grande importance au processuel, au geste, à l'intervention (du hasard) et à la dimension du corps en poésie et dans les autres arts. Le poète cherche peut-être, de cette manière, à rester en contact avec une existence première : une vie redécouverte à l'état pur. Le temps de l'œuvre est ce point de contact avec l'épreuve. L'être se tient devant tout (ce qui n'est pas de lui); il ne se sépare pas de ce tout, même s'il nomme quelque chose. Il ne prend pas une

distance avec les choses, mais il s'y colle au plus près. Il y a ainsi une relation du sujet vers l'objet (le monde et les autres) et une relation de l'être devant l'Autre. Le tableau 2.2 indique quelques traits de chacune d'elle. La relation du sujet dans le monde objectivé se place sous le règne de l'identité et de la connaissance. Elle a tendance à fuir la solitude dans le monde des objets. Elle favorise la fusion ou l'extase, la perte du sujet ou de l'autre, diffère l'événement de la mort, exalte la puissance (du pouvoir, de la raison et du savoir), contrôle, offre, prend plaisir : elle prend plaisir à contrôler et à agir; elle n'a jamais le temps d'attendre. Elle se sert et cloisonne le sujet et l'objet. Cette position est, bien sûr, un extrême que le poète vit aussi en étant un sujet dans le monde social et connu.

**Tableau 2.2 : La relation du sujet et celle de l'être**

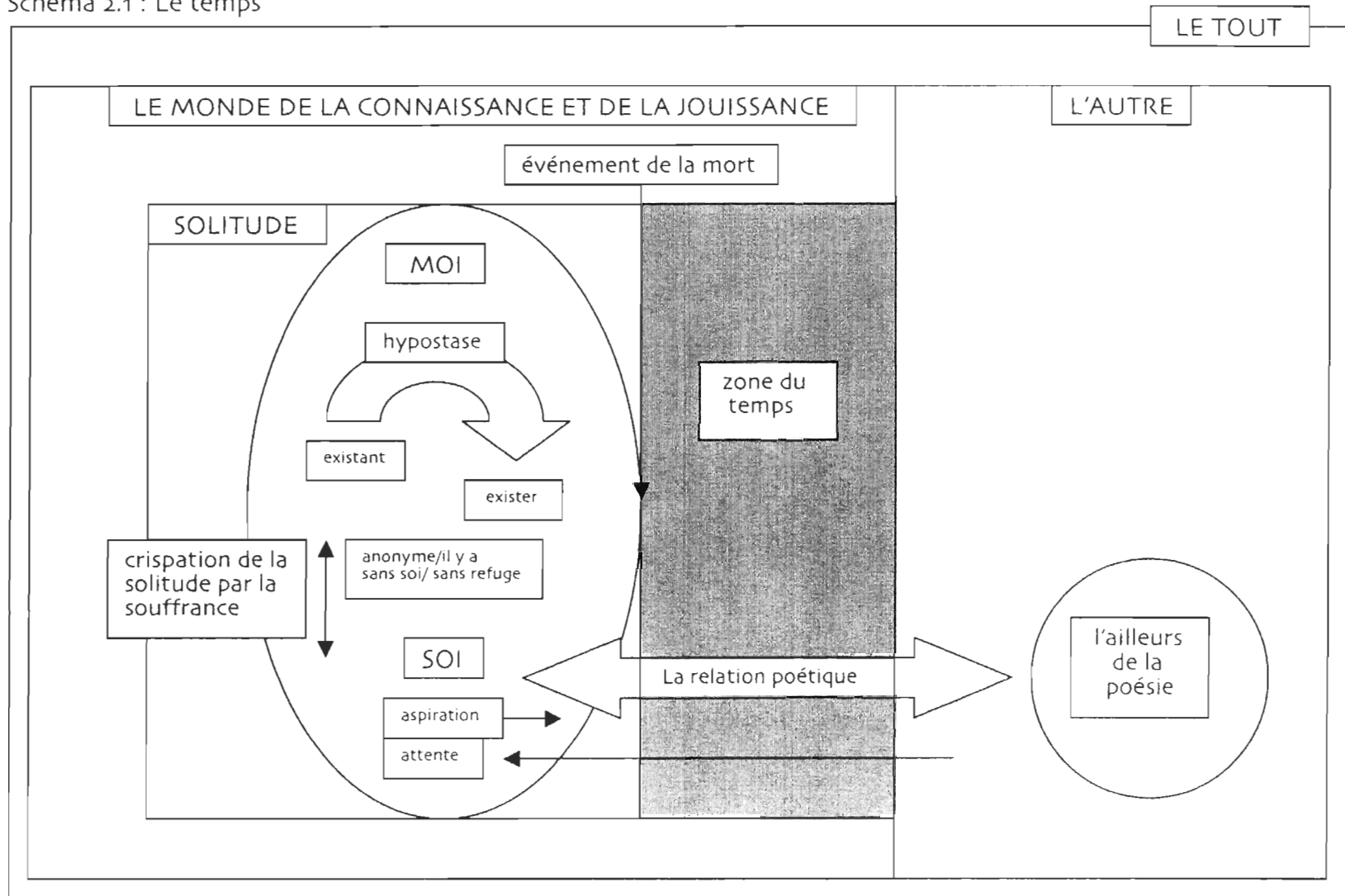
Relation du sujet	Relation de l'être devant l'autre
Dans le monde	Dans l'existence
Ordre de la lumière, de la connaissance	Ordre du mystère, du flou conceptuel
Identité du moi	Absence de tout soi
Évitement de la solitude	Crispation de la solitude
Monde des objets rassurant et tangible	Absence de tout refuge
Fusion et perte de l'Autre	Conservation de l'Autre
Extase et perte du sujet	Conservation du sujet
Différer l'événement de la mort	Éprouver l'événement de la mort
Jouissance	Souffrance
Puissance	Impuissance
Contrôle	Glissement
Plaisir	Aspiration
Action	Attente
Cloisonnement du sujet et de l'objet	Décloisonnement du sujet et de l'objet

Mais le poète peut aussi accepter, dans son écriture, en faisant le poème, l'incertitude et le mystère, l'absence de tout soi. S'il éprouve une crispation de la solitude, s'il souffre d'une absence de refuge, il conserve l'Autre et le sujet. Il éprouve l'événement de la mort, son impuissance, et il accepte un glissement vers l'aspiration et l'attente. Il décroïsonne le lien entre le sujet et l'objet et retourne à la dimension de l'être en lien devant l'autre. Sa référence n'est alors plus le monde connu et reconnu, mais le monde tel qu'il apparaît et tel qu'il se refait en parole dans le poème.

eaux des sources dans l'arbre  
je sens mes doigts s'enraciner vers la pierre  
une fenêtre de plus sous le platane

Une part de la poésie moderne œuvre davantage sur ce plan de l'existence et de ce décroïsonnement de la logique (du sujet et de l'objet). On peut le voir dans le schéma 2.1. Il récapitule ce que nous avons vu jusqu'ici. Quelques observations s'imposent : 1° La circularité du sujet, du Je, du présent de l'hypostase est dépassée grâce à la rencontre de l'autre; 2° Le sujet prend conscience de sa condition d'existence véritable, sans fond et sans refuge (la crispation de la solitude), et l'éprouve sans la fuir dans le monde des objets, de la jouissance ou de la connaissance; 3° Un événement du monde, l'événement de la mort (de soi, effective), pousse le sujet à l'impuissance au sein d'une relation sans contrôle, dans l'attente et dans l'aspiration; 4° C'est dans cette relation avec le temps que le poète développe matériellement un poème. Il faut ajouter à cela que la zone de temps semble être aussi, selon nous, la zone du poème. La parole, Autre, à laquelle aspire le poète, n'est accessible que dans la relation poétique, dans le temps du poème.

Schéma 2.1 : Le temps



### 2.23 L'expérience du temps

Il faut du temps pour voir la  
moindre chose : une pomme posée sur  
l'allège de la fenêtre<sup>482</sup>.

Robert Melançon

L'écriture poétique exige un passage dans ce langage de l'être devant l'autre, le retour difficile à cette réalité de l'épreuve (du présent) et sa continuité : l'obligation de sortir de soi sans arrêt, de poursuivre une entreprise de reconduction qui passe par la mort et y retourne sans cesse. René Char le dit de façon poétique : « Faire un poème, c'est prendre possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien dans cette vie, très-rattaché à elle, et cependant à proximité des urnes de la mort<sup>483</sup>. » Aucune échappatoire possible. Comme le pense aussi Jacques Derrida, l'écriture poétique ne débouche pas sur du connu, mais traverse le passage où le sens est reçu :

Si l'angoisse de l'écriture n'est pas, ne doit pas être un pathos *déterminé*, c'est qu'elle n'est pas essentiellement une modification ou un affect empiriques de l'écrivain, mais la responsabilité de cette *angustia*, de ce passage nécessairement resserré de la parole contre lequel se poussent et s'entr'empêchent les significations possibles<sup>484</sup>.

La perdition et l'errance sont donc les conditions d'entrée et de commencement du poème. Elles garantissent un lieu de travail. « Seule *l'absence pure* — non pas l'absence de ceci ou de cela, mais l'absence de tout où s'annonce toute présence — peut *inspirer*, autrement dit *travailler*, écrit Jacques Derrida, puis faire travailler<sup>485</sup>. » Le dire poétique est sans contenu déterminé. Les correspondances

---

<sup>482</sup> Robert Melançon, *Exercices de désœuvrement*, p. 96.

<sup>483</sup> René Char, *En trente-trois morceaux et autre poèmes*, p. 54.

<sup>484</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 18

<sup>485</sup> *Id.*, p. 17.



de Baudelaire, l'alchimie de Rimbaud, les expérimentations de Jean Roubaud prennent sens au cœur de cette relation.

Le dire plus poétique découvre le réel. Par exemple, on peut prélever ici et là dans *Liberté grande*, de Julien Gracq, des fragments poétiques qui semblent perdus dans le mouvement d'une prose douce et subtile : « ce sont ses yeux liquides qui nagent autour d'elle comme une danse d'étoiles<sup>486</sup> », « J'étais le roi d'un peuple de forêts bleues<sup>487</sup> ». On dirait que la prose joute ici le monde infini d'un regard nouveau. L'image donne du nerf à une perception pure : « dans l'herbe musculeuse et chevelue d'une prairie océanique<sup>488</sup> ». On dirait que cette prose est portée par une souffle d'images et un esprit ouvert à la saisie des choses sous l'angle de leur venue. Soudainement, un petit nuage du dimanche « [...] fait rêver d'extravagance au fond de l'avenue un arbre qui n'a jamais encore volé<sup>489</sup>. » À partir de cet enchantement, l'écriture ne clôt rien, mais nous fait accéder à une sorte de paix vaporeuse, de proximité avec le monde : l'expérience du temps même.

Le déploiement d'une phrase d'ouverture inaugure une sorte d'état naissant : « C'est une femme jeune sous les pas de laquelle les images se lèvent à foison<sup>490</sup>. » Cette précision en dit plus que toute description réaliste. D'ailleurs, l'auteur donne à ressentir l'écoulement du regard sous la vue même des choses. C'est ainsi que les repères de la nuit sous les arbres prennent une autre mesure : « L'ombre de la forêt

---

<sup>486</sup> Julien Gracq, *Liberté grande*, p. 20.

<sup>487</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>488</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>489</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>490</sup> *Id.*, p. 39.

sur la rivière mêlait à l'eau noire une douce tisane de feuilles mortes et d'oubli<sup>491</sup>. » Est-ce parce que la sensibilité de Gracq est translucide que chacun de ses textes devient, presque comme un poème, « un lieu pur d'échange et d'alliance <sup>492</sup>»? L'auteur semble être en relation avec une existence nouvelle. C'est en ce sens, selon nous, qu'une certaine prose peut être dite poétique. Elle ouvre la dimension du temps véritable.

j'éteins la mer  
et se défont les heures

## 2.24 Ma rencontre possible

L'ordre de la solitude précède et  
suit toute rencontre<sup>493</sup>.

Madeleine Gagnon

Dans le poème que je fais, ici même, dans l'essai pur de dire ce qui se passe ici, maintenant, peut-être que la présence de l'autre ne suffit pas, qu'elle doit trouver à se manifester. Interpeller un lecteur, dire ce que je ressens, ne suffit peut-être pas à créer le poème.

écoutez l'eau voyez  
le courant se déprendre  
le temps s'étire  
en boucles vers le centre  
la dimension des arbres est grandissante

Le lecteur comprend-il le poème? Pourquoi cherche-t-il à comprendre? Être seulement avec des mots, n'est-ce pas déjà beaucoup? Je ne suis pas sûr que

---

<sup>491</sup> *Id.*, p. 96.

<sup>492</sup> *Id.*, p. 106.

<sup>493</sup> Madeleine Gagnon, *L'infante immémoriale*, p. 50.

l'intelligible soit si important. Ce que je sais, c'est qu'il y a de l'écriture, certes, peut-être pas de la poésie, mais de l'étendue.

Je ne suis peut-être pas toujours capable, comme le propose Mikel Dufrenne, de « [...] vivre l'autre en soi, l'accueillir et comme l'intégrer, le faire sien et se faire soi en le faisant rien<sup>494</sup>. » Voilà bien le travail exigeant que j'essaie, faire mienne en quelque sorte une tout autre parole. Mais est-ce vraiment possible, autrement qu'en étant *tout autre* soi-même? Quoi qu'il en soit, écrire simplement une parole de l'être, une vérité en provenance de l'être, ne semble pas suffire à faire le poème pour moi. Il manque autre chose. L'autre tout court? La rencontre avec lui? Une manière de m'abandonner à lui? C'est ce que me suggère cette idée de Marielle St-Pierre qui parle de la pensée d'Adorno : « La mise en forme esthétique est [...] une expérience immanente de l'altérité : le sujet s'y réalise en s'abandonnant à son autre<sup>495</sup>. » Comment le découvrir, cet autre, en parole et le rendre manifeste?

cordage l'attente  
un dieu sous mes paupières  
la lumière d'avril  
au terme de la neige

En pratique, dans mes poèmes, je suis saisi par une parole qui ne provient pas de moi. J'attends que se fasse, par le poème lui-même, on dirait, le poème hors de moi.

---

<sup>494</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, p. 118.

<sup>495</sup> Marielle St-Pierre, « Forme et altérité dans l'esthétique de Theodor Adorno » dans *Le travail de la forme*, p. 17.

## PARTIE 2 : L'ÉPREUVE DU PRÉSENT

[...] j'éprouve la violence de ce terrain-là, du présent sans recul et sans perspective. Ce n'est pas grand chose de dire cela, mais ce pas grand-chose rend compte de quelque chose : le fait de la poésie comme épreuve du simplement ici, simplement présent, sans autre perspective que cet ici-présent et l'absence de sens qu'il implique, et l'intensité de ça, voire le scandale de ça<sup>496</sup>.

Jean-Marie Gleize

---

<sup>496</sup> Jean-Marie Gleize, « À l'évidence » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 197.

Dans cette seconde partie, nous abordons les difficultés de l'écriture poétique, du présent de l'écriture poétique, du faire, en lien avec la pensée de Heidegger et de Lévinas. Dans le chapitre 3, notre attention se porte surtout sur la nécessité de quitter l'objectivation et de retourner à un chant de l'existence, à une perception « pure » de ce qui existe. Selon Heidegger, cette objectivation menace l'être et, comme son discours a souvent des airs apocalyptiques, nous le tempérons. En revanche, nous souscrivons à une certaine urgence d'agir poétiquement pour renverser la perspective d'une vision humaine un peu trop centrée selon nous sur le marché, la technique, la domination et le pouvoir. Dans le chapitre 4, nous présentons notre modèle d'écriture caressante, tel que nous l'avons développé à partir de la pensée de Lévinas. Il s'agit de trouver une façon de prendre la parole, sans la prendre, de conserver dans notre prise de parole poétique une rencontre effective avec l'autre. Le geste caressant est peut-être en ce sens l'écriture poétique pratiquée dans cette thèse.

### CHAPITRE 3 : RETOUR AU CHANT DE L'EXISTENCE

[...] l'activité créatrice du poète est *métamorphosante*, par le changement de structure d'être et de pensée qu'elle met en œuvre. Le poème est le cheminement, la fracture ou l'éclat par lesquels l'homme fait exploser les barrières de la subjectivité et de l'objectivité instituées, pour s'« aboucher » au Monde. Le verbe poétique ouvre l'espace de cette mutation, rythme le temps de cette métamorphose<sup>497</sup>.

Jacques Garelli

Si le savoir poétique consiste à dépasser l'épreuve du présent, celle de la décloison pour Heidegger et, comme nous venons de l'étudier pour Lévinas, à dépasser la solitude, l'existence anonyme, pour découvrir le temps véritable, il faut savoir que la domination du concept, l'idéologie marchande et ce que Heidegger appelle l'objectivation menacent de disparition un autre type de saisie possible de l'existence. Devant un « péril » mondial organisé autour de ce que Heidegger appelle la séparation, il serait plus difficile pour un poète de retourner à une conscience profonde où il « chante » à partir de son être et d'une relation au-delà de tout contenu. Pour ce faire, il doit éprouver sa condition mortelle au plus haut point de conscience. De là, il s'engage dans un processus d'exploration et d'ouverture : un travail, un effort et un jeu. Il gagne une autre façon de percevoir le monde et se situe davantage dans la fragilité en lien de l'être que dans l'idéal d'un contrôle sur le monde.

dans l'œil et dans l'arbre  
le chemin et la tête  
envolée des oiseaux

---

<sup>497</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 82.



Nous pensons que le poète marche dans l'existence des choses, en contact avec ce qui est là. Alors, comme l'écrit Madeleine Gagnon, « Seule est tenue la promesse de la phrase, comme dans les mariages, alliances de métal et de mots<sup>498</sup>. » Le poème commence en ce point : le lieu du chant de l'existence. Dans le travail poétique, l'existence semble chanter toute seule. Madeleine Gagnon le confirme : « [...] des choses se déplient, elles volent avec leur nom de plume, elles ont des ailes jusqu'au chant<sup>499</sup>. » Tout cherche à se dire et tout vient au poète dans ce bruissement d'étoiles.

le poème  
à la frontière  
  
silence de l'eau  
ta maison dans ma peau  
  
passage  
sous l'aile  
pour être  
miroitements multiples

Mouvement de transcendance, la création du poème peut emporter l'être au plus près de la vision des choses : des mots dévoilent alors le cœur du monde; car le poète retourne à la parole aimant le monde. Il découvre des figures qu'il n'avait jamais vues auparavant, maintenant qu'il se métisse à la nuit du monde.

cette grotte pour bouche  
la nuit

---

<sup>498</sup> Madeleine Gagnon, *Chant pour un Québec lointain*, p. 11.

<sup>499</sup> *Id.*, p. 15.

### 3.1 La détresse poétique

La poésie commence lorsqu'il n'y a  
plus de repère<sup>500</sup>.

Jacques Brault

Heidegger identifie un temps de détresse, la nuit du monde. Elle caractérise selon lui une poésie essentielle. Elle a toujours été une figure particulière pour les poètes. Comme l'écrit Michel Beaulieu « [...] on ne naît à soi-même qu'au flanc de la nuit<sup>501</sup> ». François Cheng écrit : « La nuit sera de naissance<sup>502</sup>. »

un feu noir  
une échelle cassée  
ma nuit est là  
au rayonnement du jour

Le constat de Heidegger est plus dramatique. Depuis le Christ, aucun dieu n'apporte plus de sens aux hommes : « [...] aucun dieu ne rassemble plus, visiblement et clairement, les hommes et les choses sur soi, ordonnant ainsi, à partir d'un tel rassemblement, l'histoire du monde et le séjour humain en cette histoire<sup>503</sup>. » Divisée, l'humanité a perdu de vue son origine et sa détresse, elle ne ressent plus ce manque, ce défaut de dieu. Le poète, oui :

hommes de murs et de nuits  
de bras et de feuillages

femmes de livres réouverts  
de pontons sur l'oubli

vos visages dérivent-ils  
vers le regain

---

<sup>500</sup> Jacques Brault, *Chemin faisant*, p. 49.

<sup>501</sup> Michel Beaulieu, *Fuseaux*, p. 26.

<sup>502</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 158.

<sup>503</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 323.

Pour sortir de cette détresse, Heidegger pense que le poète doit la ressentir dans un premier temps : « Dans l'âge de la nuit du monde, l'abîme du monde doit être éprouvé et enduré<sup>504</sup>. » Maurice Blanchot le dit aussi :

L'art est la conscience de « ce malheur ». Il décrit la situation de celui qui s'est perdu lui-même, qui ne peut plus dire « moi », qui dans le même mouvement a perdu le monde, la vérité du monde, qui appartient à l'exil à ce *temps de la détresse* où, comme le dit Hölderlin, les dieux ne sont plus et où ils ne sont pas encore<sup>505</sup>.

La reconnaissance de cette détresse est difficile, car le lecteur contemporain a souvent tendance à la nier. Mais il faut comprendre que, pour Heidegger, il y a une sorte de perte de l'origine, et un retour au monde et aux pouvoirs des dieux anciens est impossible. Mais il y a pire, selon lui, car l'indigence de l'époque est oubliée : « Cette incapacité, par laquelle l'indigence même de la détresse tombe dans l'oubli, voilà bien la détresse elle-même de ce temps<sup>506</sup>. » Au fond, l'humanité a perdu, selon lui, son rapport avec le sacré, mais surtout le rapport qui lui donnait une mesure.

toi qui as du regard regagné la terreur  
 toi qui dis que le mal est le signal des heures  
 toi qui chantes l'aube et le pain  
 de la plaine et de l'eau  
 toi qui reçois l'oiseau d'un battement de la main  
 toi qui conjugues le jardin et les pleurs  
 dans le puits  
 à toi le ciel cette ouverture  
 la crête et le satin  
 les chemins de la nuit

---

<sup>504</sup> *Id.*, p. 324.

<sup>505</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 89.

<sup>506</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 325.

Pour retrouver cette mesure, un changement semble nécessaire. Il doit provenir de l'être : « [...] il n'y a de revirement des mortels que s'ils prennent site dans leur propre être<sup>507</sup>. » Le poète, lui, éprouverait ce manque du divin, de la mesure : « Le mortel auquel est imputé d'atteindre plus tôt et autrement que les autres à l'abîme, celui-là éprouve les marques que l'abîme dessine. Ces signes sont, pour le poète, les traces des dieux enfuis<sup>508</sup>. » Il montre la voie : « Les poètes sont ceux [...] qui [...] ressentent la trace des dieux enfuis, restent sur cette trace, et tracent ainsi aux mortels, leurs frères, le chemin du revirement<sup>509</sup>. » Le poète, selon Heidegger, un certain type de poète selon nous, traque cette marque, peu apparente et peu visible, de la divinité : « Être poète en temps de détresse, c'est alors : chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis<sup>510</sup>. » Ce poète découvre le sacré, une voix qui parle à partir de cette origine : « [...] au temps de la nuit du monde, le poète dit le sacré<sup>511</sup>. » Il interroge la parole de son être en détresse et retrouve, du moins il tente de le faire, son lien sacré à l'existence.

plante nuit  
tu murmures  
  
le désert  
le silence s'effondre

À notre avis, ce temps de détresse se compare au *il y a anonyme* de Lévinas et à la crispation de la solitude. L'être n'a plus de refuge et fait face à ce manque : de parole supérieure, donnée, de lien d'où parler, de référence. L'être humain a perdu

---

<sup>507</sup> *Ibid.*

<sup>508</sup> *Id.*, p. 326.

<sup>509</sup> *Ibid.*

<sup>510</sup> *Id.*, p. 327.

<sup>511</sup> *Ibid.*

toutes ses références, il est perdu. Ce retour au manque est difficile à vivre pour le poète. Parce que, comme le pense Jacques Sojcher :

Il faut consentir à l'obscur, il faut croire à la nuit, à la nuit dont la traversée permet d'aller au jour plus vrai, à l'origine du jour et de la nuit où, comme dit Zarathoustra, « Minuit c'est aussi Midi », où toutes choses sont enchevêtrées, amoureusement liées, où la parole est affirmation, chant, présence de l'être<sup>512</sup>.

*Primo*, les sociétés semblent s'éloigner de la question de l'être. Du moins, c'est Heidegger qui, par l'attention qu'il a portée à cette question, l'a remise à l'honneur. Mais est-elle ou a-t-elle été entendue? Sans cette réalité fondamentale, pour lui, l'essentiel disparaît : « Plus les traces s'effacent, moins un mortel ayant atteinte [sic] à l'abîme est-il encore capable d'être attentif à un signe et à une assignation<sup>513</sup>. » *Secundo*, l'indigence ne se laisse pas voir, selon Heidegger, et il est de plus en plus difficile de changer la situation. Car la question de l'être doit se poser comme chemin.

L'époque<sup>514</sup> est aussi indigente parce que les citoyens méconnaissent leur réalité mortelle :

L'époque est indigente non seulement parce que Dieu est mort, mais encore parce que les mortels connaissent à peine leur être-mortel, et qu'ils en sont à peine capables. Les mortels ne sont toujours pas en propriété de leur essence. La mort se dérobe dans l'énigmatique. Le secret de la douleur reste voilé. L'amour n'est pas appris<sup>515</sup>.

---

<sup>512</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 107.

<sup>513</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 327.

<sup>514</sup> Il est entendu que l'époque où s'exprime Heidegger est celle du nazisme en Allemagne.

<sup>515</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 329.

Lévinas souscrirait en grande partie à cette vision critique. Les citoyens ne peuvent pas avoir conscience de leur réalité mortelle si, comme le pense Heidegger, ils n'ont pas accès à la réalité de l'être comme telle. La mort de Dieu représente surtout à nos yeux l'absence d'une autorité supérieure, étrangère et divine. Par conséquent, le sacré tend à disparaître : « [...] la trace elle-même du sacré est devenue méconnaissable<sup>516</sup> ». N'est-ce pas juste? Même si la religion a longtemps été un instrument de domination, en s'affranchissant d'elle, n'a-t-on pas perdu en même temps un des liens les plus importants de l'humain, une de ses réalités fondamentales?

Il faudrait se demander si cette critique de Heidegger s'applique encore aujourd'hui, mais cela nous entraînerait vers une étude sociologique qui n'est pas le propos de notre thèse. L'important, pour nous, c'est que, selon Heidegger, l'être et la solitude, la souffrance, la douleur et l'amour semblent perdus, parce que les êtres humains ne vivent pas vraiment à partir de leur être :

L'époque est étroite, parce que l'essence de la douleur, de la mort et de l'amour ne lui est pas ouverte. Étroite est cette détresse elle-même, parce que se dérobe la région essentielle d'où douleur, mort et amour déploient leur appartenance. Il y a voilement dans la mesure où la région de leur appartenance est l'abîme de l'être<sup>517</sup>.

Voilement, car la question de l'être est plutôt oubliée. Elle implique d'éprouver la détresse, une descente dans la nuit. Comme le fait, entre autres, Gatien Lapointe : « Je parle, dit-il, du plus profond de la nuit<sup>518</sup>. » En fait, la parole poétique authentique émerge à partir de ce lieu, d'une absence de mesure déjà donnée à l'avance. Elle sort d'une certaine détresse, comme le dit Gaston Miron :

---

<sup>516</sup> *Id.*, p. 330.

<sup>517</sup> *Ibid.*

<sup>518</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 171.

« Maintenant je sais nos êtres en détresse dans le siècle<sup>519</sup> ». Même si cette détresse ne se rapporte pas toujours consciemment à la réalité de l'être pour chaque poète, elle nous semble être un passage essentiel de la création poétique.

par tout ce qui m'enchanté et m'endort  
 par la main consacrée de la corde à la mort  
 par amour et par faim  
 pour toi et pour l'étoile  
 je glisse  
 dans cette élévation de la noirceur

Malgré la perte de lien avec l'être à son époque, Heidegger demeure optimiste : « [...] il reste le chant qui nomme la terre<sup>520</sup>. » Ce serait la poésie. Il s'interroge : « Qu'est-ce que le chant lui-même ? Comment un mortel en est-il capable ? À partir de quoi le chant chante-t-il ? Jusqu'où plonge-t-il dans l'abîme ?<sup>521</sup> » Jusqu'où, en effet, le poète descend-il — au fond de son être — pour composer un poème ? Nous examinerons maintenant ce qu'implique un retour au chant de l'existence selon Heidegger.

n'être plus à soi-même  
 qu'un acte devant soi  
 est-ce vivre

---

<sup>519</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 99.

<sup>520</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 331.

<sup>521</sup> *Ibid.*

### 3.2 Risquer son être

Le risque de chaque mot à écrire  
devra être couru de l'intérieur même du  
langage<sup>522</sup>.

Jacques Brault

Lorsqu'il compose, nous pensons que le poète risque la gravité de son existence la plus intime. Maurice Blanchot décrit ce risque extrême :

Ce que risque l'homme quand il appartient à l'œuvre et que l'œuvre est la recherche de l'art est donc ce qu'il peut risquer de plus extrême : non pas seulement sa vie, ni seulement le monde où il demeure, mais son essence, son droit à la vérité et davantage encore son droit à la mort. Il part, il devient, comme l'appelle Hölderlin, le migrateur, celui qui, comme les prêtres de Dionysos, erre de pays en pays dans la nuit sacrée<sup>523</sup>.

Le poète de la nuit essentielle, dans sa propre détresse, sa solitude intrinsèque, vise une perception pure qui se compare à celle du prêtre. Il n'impose pas sa volonté. Il prend, à notre avis, ses distances de l'objectivation du monde par la technique, de la séparation de l'être et de l'existence, du sujet et de l'objet, comme le pense aussi Heidegger. Le poète se met en jeu. Il risque « [...] le fond qui, en tant qu'intermédiaire, rattache les choses l'une à l'autre et les rassemble dans le jeu du risque<sup>524</sup>. » Ce fond, Heidegger l'appelle l'étant entier : l'être. Le poète le risque à *partir* de lui-même. Il risque sa propre essence qui, faut-il le dire, ne sera pas de même nature d'un poète à l'autre. Il risque en fait la perception de son essence : « Chaque fois, dans cette attirance, le risque recueille le risqué. Recueillir quelque chose, se le procurer de quelque part, se le faire venir, nous appelons cela : le

---

<sup>522</sup> Jacques Brault, *Chemin faisant*, p. 82.

<sup>523</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 319.

<sup>524</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 339.



percevoir<sup>525</sup> [...] » Le poète recueille la parole qu'il a risquée, sa perception la plus grave. S'il le veut. Il peut aussi ne rien risquer, s'amuser à versifier pour le plaisir de passer le temps, mais il peut aussi y mettre du sien, le chercher plus désespérément<sup>526</sup>.

Le poète peut glisser vers le centre de la perception grave, qui le concerne au plus profond de lui-même. Il est plutôt inhabituel d'y faire face : « L'homme se tient en face du monde. Il n'habite pas immédiatement dans le courant et dans le souffle de l'entière perception<sup>527</sup>. » La représentation, pense Heidegger, lui fait écran : « [...] par la re-présentation humaine, la nature est amenée à comparaître devant l'homme. L'homme place devant lui le monde comme l'objectif en son entier, et il se place devant le monde<sup>528</sup>. » L'être humain fixe les choses selon ses vues et son savoir. De là, il se détache de son lien d'existence et agit sur le monde :

L'homme commande la nature, là où elle ne suffit pas à sa représentation. L'homme produit de nouvelles choses là où elles lui font défaut. L'homme renverse les choses là où elles le dérangent. L'homme les dissimule et les déplace là où elles le détournent de ses desseins. L'homme expose les choses là où il les évalue pour l'achat et la consommation. L'homme expose là où il exhibe ses propres performances et recrute pour son industrie. Par ces multiples productions, le monde est arrêté et amené à une ob-stance. L'ouvert devient objet ; ainsi il est dé-tourné sur l'homme. En face du monde comme objet, l'homme se publie soi-même et s'établit comme celui qui, de plein propos, impose toutes ces propositions<sup>529</sup>.

---

<sup>525</sup> *Id.*, p. 339.

<sup>526</sup> Nous ne faisons pas des poètes de la nuit essentielle de plus grands poètes, mais nous considérons qu'ils affrontent plus radicalement, de front, des questions qui, il nous semble, nous ramènent peut-être, lecteur, à plus d'humanité, du moins à ce qui se joue de plus profond en l'être humain, de plus secret.

<sup>527</sup> *Id.*, p. 344.

<sup>528</sup> *Id.*, p. 345.

<sup>529</sup> *Id.*, p. 346.

L'humanité s'impose et produit un ordre maîtrisant. Elle étend sa volonté de contrôle. Heidegger appelle cette volonté « l'imposition délibérée de l'objectivation<sup>530</sup> ». Quel être en a pleinement conscience ? Quel être songe à un autre possible et l'ouvre de lui-même par une parole de clarté ?

imagine un jeu entre l'aube  
et  
la prière  
entre l'espace et la lumière

imagine une route incendiée  
le sourire végétal

Heidegger prend soin de remarquer que ni la plante ni l'animal ne s'imposent : « [...] la perception pure ne leur devient jamais cet autre qu'eux-mêmes qui en vient à s'objectiver<sup>531</sup>. » La plante ou l'animal n'ont pas la possibilité de faire de l'autre un monde, soi-disant objectif. *L'autre qu'eux-mêmes*, arrêtons-nous à l'expression, est ici objectivé, c'est-à-dire mis hors de soi. Pour Heidegger, l'objectivation est une manière de séparer de l'autre. En cela, son observation le rapproche de Lévinas et de sa tentative de nous offrir une relation responsable autrement de cet autre, comme il est : autre. D'ailleurs, il semble que l'utilité de la séparation de soi et du monde soit de permettre de prendre le contrôle. Par contre, cette position désunit l'être et l'autre, car l'objectivation stoppe tout lien avec l'autre.

Si, comme on le pense, la poésie est une totalité de l'existence mise à nu, aucune poésie n'est possible à partir de l'objectivation. Au contraire, la démarche

---

<sup>530</sup> *Ibid.*

<sup>531</sup> *Ibid.*

poétique brise une manière de posséder la langue pour contrôler le réel. Jacques Sojcher l'explique ainsi :

La poésie est une désorganisation éthique de la réalité pratique qui atteint, par une autre démarche que celle de la pensée possédante, à un accord plus originel de l'homme et du monde, de la parole et du silence. Ce désordre exige la dépossession du moi et dispose à une démarche de retrait, à une transcendance à vide<sup>532</sup>.

Le poète doit refuser la volonté industrielle, nuisible et sans éthique, pour éprouver son humanité véritable. Il ne cherche pas à dominer cet autre que lui-même, l'autre. Au contraire, il semble prendre conscience de ce qui se perd de plus beau, de plus précieux.

ils essaieront de tuer  
le soleil et l'eau blanche  
d'assassiner l'espace entre l'aube et demain

ils essaieront  
de vider le silence  
d'empêcher les rubans d'exister

mais nous n'attendrons pas  
le signal ou la faim  
un drapeau pour agir

nous commencerons plus loin  
par la neige  
vers le jeûne d'un jour

S'il n'est pas nouveau que l'expérience poétique s'oppose à l'ordre établi, il importe toutefois d'insister sur le retour à l'essentielle parole humaine et de se demander de quoi elle est faite et, plus encore, de la faire. La position de Heidegger semble toujours d'actualité. L'imposition dont il parle domine en général le monde moderne. L'être se sépare du monde en le posant devant lui et,

---

<sup>532</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 11.

si, comme le pense Ludwig Wittgenstein, « Le calcul n'est pas une expérience<sup>533</sup> », l'humanité actuelle refuse en général de faire profondément une autre expérience du monde. Heidegger met aussi en lumière que : [...] le fait même que l'homme devienne sujet et le monde objet, n'est qu'une conséquence de l'essence de la technique en train de s'installer, et non inversement<sup>534</sup>. » La technique pose selon lui le monde hors de soi. Le poète ne peut pas rester insensible à cet état de fait, parce que la langue, elle aussi, peut être utilisée de la sorte pour poser le monde hors de soi. Mais ce geste perpétue la séparation du sujet avec le monde. La société propose ainsi des objets, les fabrique, les vend, auxquels l'humanité n'est plus liée par l'essentiel. Cela n'a plus aucun sens. Est-ce parce que, comme le pense Albert Camus : « La société des marchands peut se définir comme une société où les choses disparaissent au profit des signes<sup>535</sup> » ? Est-ce aussi ce qui explique que les poètes ont essayé de rester près des choses ? Camus ajoute : « Une société fondée sur des signes est, dans son essence, une société artificielle où la vérité charnelle de l'homme se trouve mystifiée<sup>536</sup>. » Cette vérité charnelle, nous prétendons que c'est la vérité de l'être, d'un être propre, singulier, une vérité existentielle qui s'exprime de façon unique comme chaque poète en est capable.

casser le sens  
de la rue  
les étendues le large

gagner la paume  
pour l'encens  
l'épaule  
pour le visage

---

<sup>533</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 104.

<sup>534</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 349.

<sup>535</sup> Albert Camus, *Discours de Suède*, p. 32.

<sup>536</sup> *Id.*, p. 33.

### Intercalaire 3.1 : Le recueillement

Tout durait et restait peuplé  
d'attente et cette impression de  
toujours voir les choses durer et  
attendre ne m'a pas quitté<sup>537</sup>.

Jean Follain

L'attitude d'attendre avec patience une parole découverte et nouvelle appartient à l'état de recueillement poétique. Le poète se rassemble en un point d'égarement et de perte, sa solitude essentielle selon Lévinas, sa détresse selon Heidegger, mais il reste, en ce point, créateur d'une existence en lien :

Car une expérience de la dépossession, de l'abandon, de la perte de soi engage sans retour, écrit François Cheng. Elle décide de l'existence tout entière comme elle décide du surgissement de la parole poétique et de sa légitimité<sup>538</sup>.

Le poète est nu sans le savoir : nu de peau et de pelle, sans outil. Il devient lac, montagne, concert de brumes. Il est le quai à l'ombre du voilier, le caillou sur le bas côté. Il est relié. Il a perdu la face visible des choses pour l'invisible des lignes et du monde. Il porte en lui l'espace du secret.

---

<sup>537</sup> Roland Bourneuf cite Jean Follain à l'intérieur de son essai « Les poètes intercesseurs » dans *Pierres de touche*, p. 198.

<sup>538</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 12.

### 3.3 La menace de l'objectivation

[...] les maîtres du monde sont  
aussi ceux de sa représentation<sup>539</sup> [...].

Guy Scarpetta

Selon Heidegger, un péril menace l'humanité en son essence : « [...] l'objectivité de la domination technique sur la terre<sup>540</sup>. » On pourrait dire que les choses sont de plus en plus loin des hommes en ce qu'elles ont de propre. « L'humanité de l'homme et la choséité des choses se diluent<sup>541</sup> [...]. » Parce que le monde, comme objet, éloigne l'humain du sens profond des choses et de l'existence. Nous l'avons brièvement noté avec Lévinas. Le choix du monde est une première abnégation : un geste qui permet à l'humain d'oublier en quelque sorte son existence solitaire.

je nage  
sans force pour le code  
sans stature sous les eaux

Le fonctionnement des sociétés actuelles semble se conformer à cette réalité décrite par Heidegger : « [...] l'homme de l'auto-imposition qui s'impose est le fonctionnaire de la technique<sup>542</sup>. » Cette dernière coupe l'humanité de l'être et la vérité, celle de la décloison, n'est plus découverte. On assiste à une prolifération de la séparation : « La production technique est l'organisation de la séparation<sup>543</sup>. » Pourtant, comme l'exprime René Lapierre, la vérité est plus profonde : « L'accès au

---

<sup>539</sup> Guy Scarpetta, « Pasolini, un réfractaire exemplaire » dans *Le Monde diplomatique*, février 2006, p. 24.

<sup>540</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 351.

<sup>541</sup> *Ibid.*

<sup>542</sup> *Id.*, p. 353.

<sup>543</sup> *Ibid.*

réel ne résulte pas d'une transaction mais d'une contemplation<sup>544</sup>. » L'ordre de la transaction, celui de la société marchande, domine l'humanité et il détruit, selon Heidegger « [...] par avance le domaine de possible provenance d'un rang et d'une connaissance à partir de l'être<sup>545</sup>. » Autrement dit, l'objectivation, ce que Heidegger appelle aussi l'essence de la technique, rend impossible toute décloison.

des notes tremblent  
un accent dans tes pas

ta main retrouve sous la neige  
le dos des pierres  
sur le velours

ta main retourne  
ta peau tombée sous les étoiles

Les poètes, au contraire, du moins certains d'entre eux, semblent se pencher vers une autre relation au monde que cette objectivation. René Lapierre l'exprime ainsi lorsqu'il dit : « Nous ne maîtrisons pas, nous ne dominons pas le réel. Avec un peu de chance nous parvenons à le sentir; de loin en loin, la chose nous arrive. Toujours elle est reconnaissance<sup>546</sup>. » Le sens de la poésie provient plutôt d'une épreuve (de la souffrance, de la peine et du manque) et d'une acceptation de la profondeur de l'existence. Non pas de la maîtrise sur le monde. Les poètes, de Rutebeuf à Tristan Tzara, de Hector de Saint-Denys Garneau à Roland Giguère, essaient de retourner à une perspective et une perception plus humaines. Rutebeuf

---

<sup>544</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 110.

<sup>545</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 354.

<sup>546</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 104.

parle de sa « povretei<sup>547</sup>»; Saint-Denys Garneau, de cette solitude « fermée<sup>548</sup>». Le poète retourne à la grande nuit du monde, attentif aux mouvements, aux jeux et aux relations subtiles entre les choses. Écoutons Anna Akhmatova :

[...] JE REGARDE TOUTE CHOSE,  
COMME SI JE DISAIS ADIEU UNE FOIS ENCORE  
À CE À QUOI J'AI DIT ADIEU DEPUIS LONGTEMPS<sup>549</sup> [...].

Dans un détachement ultime avec tout ce qui n'est pas humain, le poète, on dirait, perçoit qu'est en péril l'« [...] essence de l'homme en son rapport avec l'être même, non en quelque danger contingent<sup>550</sup>». Il revient aux choses, à un regard sur toutes les choses essentielles. La vérité la plus humaine ne semble pas éprouvée et dite, sans poésie, comme si la vérité de l'existence, telle qu'elle se sent, restait à jamais sous silence sans les mots et les efforts des poètes qui... veillent encore, comme l'écrit Gaston Miron :

Les poètes de ce temps montent la garde du monde/ car le péril est dans  
nos poutres, la confusion/ une brunante dans nos profondeurs et nos  
surfaces/ nos consciences sont éparpillées dans les débris/ de nos miroirs,  
nos gestes des simulacres de liberté/ je ne chante plus je pousse la pierre de  
mon corps<sup>551</sup>.»

Il est plus difficile d'accéder au chant de l'existence dans le monde de la technique qui impose l'objectivation comme solution indispensable à la vie.

---

<sup>547</sup> Rutebeuf dans *Anthologie de la poésie française [sous la direction de Jean Orizet]*, p. 319.

<sup>548</sup> « Durant que je me livre, écrit-il, à cet arrêt tout seul/ À cette solitude fermée/ Pour ne pas prendre part au terrible jeu/ À l'exigence de toutes ces petites/ Secondes irremplaçables. » Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 149.

<sup>549</sup> Anna Akhmatova, *Requiem*, p. 237.

<sup>550</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 355.

<sup>551</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 100.



### 3.4 Retournement de la conscience

Conscience d'avoir à dire comme conscience de rien, conscience qui n'est pas l'indigente mais l'opprimée du tout. Conscience de rien à partir de laquelle toute conscience de quelque chose peut s'enrichir, prendre sens et figure. Et surgir toute parole. Car la pensée de la chose comme *ce qu'elle est* se confond déjà avec l'expérience de la pure parole et celle-ci avec l'expérience *elle-même*<sup>552</sup>.

Jacques Derrida

Pour quitter le péril d'une perte de l'essence humaine, Heidegger est d'avis qu'il faut retourner à la dimension de l'être. Il faut mettre en réserve la perception courante, quitter l'objectivation et la séparation, et cultiver une ouverture à la vérité plus profonde. Le poète semble le faire intuitivement. Écoutons Tristan Tzara : « [...] cette entrée de la poésie dans la vie [...] demande un total revirement des choses qui, par ailleurs, fait l'objet de toutes autres démarches et de nécessités de fait<sup>553</sup>. » Le poète choisit l'égarement, la déroute, l'expérience d'un contact réel et non l'objectivé avec les choses :

je ne sais plus renverser  
les débris les croisements s'amoncellent

Le poète reflue vers sa conscience. La plénitude de sa parole provient d'une perception qui mûrit. Le poète risque son absence de fondement : « Qui risque plus que le fond, s'aventure jusqu'où tout fondement fait défaut, dans le sans-fond<sup>554</sup>[...] ». La parole qu'il recueille devient sa perception.

<sup>552</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 18.

<sup>553</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 158.

<sup>554</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 356.

la perception du poète  
est toujours sa parole

Nous savons que l'objectivité menace la parole véritable. Elle sépare l'humain en objectivant le monde et la vie, corollairement, en la subjectivant, pour maîtriser le monde. Ce contrôle n'apporte pourtant aucun contentement profond, sinon celui de faire et d'ériger. Le poète délaisse cette volonté et consent à l'être : « Ils répondent [les poètes] « plus tôt » à l'être qui se manifeste comme volonté. Ils sont plus voulants, en ce qu'ils sont plus consentants<sup>555</sup>. » Le poète écoute la vérité de l'être, qui fonde tous les savoirs. « Écrire est donc loin d'être une affaire de maîtrise<sup>556</sup> », écrit Pierre Bertrand. C'est juste. Nous l'avons même constaté, l'objectivation se sépare de l'être et laisse sans abri. L'humanité vit dans le souci de l'événement (à venir), de l'issue, à moins de regagner le lieu de l'être : « Sans souci, écrit Heidegger, nous ne le sommes que si nous n'érigeons pas notre être exclusivement [nous soulignons] dans la sphère de la production et de la commande, de l'utile et du protégeable<sup>557</sup>. » Seul un consentement à l'être offre une sûreté et le souci de soi, présent d'habitude, ne comporte plus d'incertitude quant à sa fin.

---

<sup>555</sup> *Id.*, p. 357.

<sup>556</sup> Pierre Bertrand, *Le cœur silencieux des choses*, p. 49.

<sup>557</sup> *Id.*, p. 358.

### 3.5 Consentir à la perception pure de la mort

La mort reste notre plus urgent<sup>558</sup>.

François Cheng

La vérité poétique de la parole ne dépend pas d'un événement extérieur, d'un contenu apportant une réponse et dont l'issue détermine la fin; elle dépend plutôt de la déclosion. Au contraire, de l'être naît la mesure — le poème — qui donne sens à l'issue, comme l'exprime Eugène Guillevic, ce poète des « choses » : « Dans une espèce de sphère/ À saisir, à pénétrer,/ À donner corps/ À je ne sais quels flottements<sup>559</sup> ». Pour mieux saisir cette sûreté de l'être, il faut comprendre ce qu'accomplissent le « recevoir » et le « puiser » créateurs :

Le risque plus risquant [...] nous « crée » une sûreté dans l'ouvert. « Créer » [...] signifie puiser à la source [...]. Puiser à la source, c'est recevoir ce qui sourd et rapporter l'ainsi reçu. Le risque plus risquant de la volonté consentante ne façonne rien. Il reçoit et fait le don de ce qu'il a reçu. Il apporte en déployant le reçu en sa plénitude. Le risque plus risquant accomplit, mais ne produit pas. Seul un tel risque, devenant plus risquant encore en cela qu'il est consentement, peut, recevant, accomplir<sup>560</sup>.

Le poète ne produit pas mais reçoit<sup>561</sup>. Il découvre le jaillissement initial de l'existence. Le poète prête sa voix à cette source; c'est pourquoi il tait la sienne. Il accomplit le poème s'il parle du lieu de l'éclaircie. Il déploie l'existence radicale. Alors, les mots, dirait-on, prennent une tout autre dimension. La langue perd son caractère technique et elle ne sépare plus l'humain et le monde. Au contraire, elle

<sup>558</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 92.

<sup>559</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 152.

<sup>560</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 358.

<sup>561</sup> La démarche poétique ne vise pas à donner forme à une mesure déjà fixée. L'essence même de ce geste de prendre la parole pour la déployer comme poème, est la découverte de liens.

les réunit, comme le fait ici très simplement Yves Bonnefoy, ce grand poète de la présence :

Les mots comme le ciel  
Aujourd'hui,  
Quelque chose qui s'assemble, qui se disperse

Les mots comme le ciel,  
Infini,  
Mais tout entier soudain dans la flaque brève<sup>562</sup>.

Les mots ainsi font le ciel, mais tout entier, un, dans l'instant du poème. Car le poète reste, en prenant la parole à partir de sa présence à l'existence, en relation avec les éléments du monde qu'il n'objective pas. Il cherche, au contraire, à être avec, à rester devant eux, à leur donner aussi de l'existence, dans un instant qui peut devenir le temps véritable.

Paradoxalement, il faut être déjà dans l'être pour qu'il nous abrite : « L'être sans abri ne nous donne asile que dans la mesure où nous l'avons déjà retourné<sup>563</sup>. » Ce retournement consiste à être dans « [...] cette complète intégrité de l'étant : "l'être" <sup>564</sup> ». La sûreté se trouve donc dans la déclosion, ce « [...] milieu qui, éclaircissant, donne asile à un présent<sup>565</sup>. » Le poète se découvre là, où la présence du présent surgit dans le sans retrait :

Que veut dire être ? [...] étant signifie : présent, et présent dans le sans retrait. Mais dans la présence est en retrait une instauration de l'ouvert sans retrait qui laisse se déployer le présent comme tel. Mais

---

<sup>562</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 332. Ce poème n'est pas sans rappeler aussi cette présence simple de Paul Verlaine au monde quand il écrit que « le ciel est, par dessus le toit/ Si bleu, si calme! ».

<sup>563</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 360.

<sup>564</sup> *Id.*, p. 361.

<sup>565</sup> *Id.*, p. 362.

véritablement présente, seule l'est la présence elle-même, qui est partout comme le Même en son propre milieu, et, en tant que tel, est la sphère<sup>566</sup>.

Nous savons qu'un poète contracte l'existence anonyme. Il prend aussi conscience d'un lieu où la vérité émerge. Heidegger considère cet endroit comme le cercle de la présence : « La sphéricité est à penser à partir de l'essence originaire de l'être au sens de la présence qui se déclôt<sup>567</sup>. » Cette présence de la décloison ouvre l'être à plus que soi. Il s'abandonne à un être-plus et un être-encore. De ce point d'émergence, le poète reçoit<sup>568</sup> tout positivement, même ce qui sépare : « Les côtés de la vie qui nous sont détournés, dans la mesure même où ils sont, doivent être pris positivement<sup>569</sup>. » Un de ces côtés, la mort, est le passage de l'entière perception où le poète peut dire, avec Claude Louis-Combet :

Les choses ne seront désormais pour moi que le signe d'autre chose. Et que si je parle alors d'un arbre ou d'un buisson, d'une rue populaire ou d'un canal mort avec sa dernière péniche ce sera, comme en rêve, toujours pour tenter d'exprimer l'au-delà ou l'en deçà du réel<sup>570</sup>.

L'objectivation volontariste refuse la mort et une perception plus profonde : « L'auto-imposition de l'objectivation technique est la constante négation de la mort<sup>571</sup>. » Heidegger s'accorde sur ce point avec Lévinas : seule une saine relation à la mort débouche sur une parole vraie où l'autre n'est pas objectivé. Pour faire cette parole, le poète doit consentir à vouloir autrement, à être autrement.

---

<sup>566</sup> *Ibid.*

<sup>567</sup> *Ibid.*

<sup>568</sup> Tout recevoir est signe de poésie. Parce qu'être à l'écoute et être au fond touché par l'autre, c'est déjà n'être plus uniquement soi-même. Tout recevoir, c'est accepter d'être devant la mort celui qui s'en va en avant, vers l'avant.

<sup>569</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 363.

<sup>570</sup> Claude Louis-Combet, *L'enfance du verbe*, p. 20.

<sup>571</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 364.

### 3.6 Consentir à être touché

[...] je crois la poésie nécessairement soumise à l'obscurité, au noir matriciel, et à l'énergie génétique, génésique de ce noir-là, de ce noir primaire<sup>572</sup>.

Jean-Marie Gleize

Le poète consent à la mort s'il est touché. Sa position volontariste, contrôlante, se laisse soudainement soulever par une réalité plus vaste :

Qui sommes nous? Nous sommes ceux qui veulent, ceux qui, sur le mode de l'auto-imposition délibérée, érigent le monde en objet. Si nous sommes touchés à partir du plus vaste pourtour, alors nous le sommes en notre essence. Toucher signifie : mettre en mouvement. Notre essence est mise en mouvement. Dans ce toucher, notre vouloir est é-mu de telle sorte qu'alors seulement l'essence du vouloir vient au jour et se met en branle. Alors seulement, le vouloir devient un vouloir consentant<sup>573</sup>.

Ce consentement rejette la possession du réel. Le poète accepte donc la mort de soi devant l'objet, l'identité des choses et de l'événement. Cette acceptation ouvre un espace à la peine, à la souffrance, propose une relation à l'émergence.

je consens  
à l'unité de la neige  
à la fierté des amandes blessées  
au dernier cycle de la vague

une ligne  
superpose  
une surface à la mer

rêve de barques  
fleuve d'aubes

tu es là — ressac  
un continent se joint à l'éclatement

<sup>572</sup> Jean-Marie Gleize, « À l'évidence » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 196.

<sup>573</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 365.

Une perception nouvelle se fait jour : « C'est l'autre perception : la mort. C'est elle qui touche les mortels en leur essence, les met sur le chemin de l'autre côté de la vie et les place ainsi dans le tout de la pure perception<sup>574</sup>. » Cette perception les sort d'eux-mêmes; elle pousse un être humain à se dépouiller et à choisir — la valeur de son exister; elle exige une réelle mise en ordre. Écoutons Yves Bonnefoy : « Orages puis orages je ne fus/ Qu'un chemin de la terre./ Mais les pluies apaisaient l'ina paisable terre,/ Mourir a fait le lit de la nuit dans mon cœur<sup>575</sup>. » La poésie touche l'être à ce point névralgique : « La où ce statut nous touche, nous arrivons au point, à l'intérieur du plus vaste cercle, où nous pouvons laisser entrer positivement l'être sans abri retourné dans l'entier de l'étant<sup>576</sup>. » Le poète peut recevoir l'existence à partir de l'être. Ce dernier contient une relation plus profonde. Des similitudes existent avec les perspectives de Lévinas. Le poète éprouve un impouvoir manifeste. Il consent à laisser entrer positivement de l'exister dans l'être et à le laisser lui inspirer une parole, comme l'explique Jacques Derrida :

*L'impouvoir [...] n'est pas, on le sait, la simple impuissance, la stérilité du « rien à dire » ou le défaut d'inspiration. Au contraire, il est l'inspiration elle-même : force d'un vide, tourbillon du souffle d'un souffleur qui aspire vers lui et me dérobe cela même qu'il laisse venir à moi et que j'ai cru pouvoir dire en mon nom<sup>577</sup>.*

Le poète se retrouve sans défense, en lien avec son être devant le tout de l'existence et de l'autre. Il écrit à partir de cet impouvoir, ce qui n'a pas de nom.

---

<sup>574</sup> *Ibid.*

<sup>575</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 214.

<sup>576</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 365.

<sup>577</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 263.

### 3.7 Choisir la figure

Le poète prend le risque de retourner à la dimension de son être. Il discerne lentement, comme l'exprime Jean-Michel Maulpoix, l'infini invisible sous la langue :

Langue optique, ou optique de langue, la poésie vaut par son discernement. Si l'on a pu dire le poète aveugle, visionnaire ou voyant, c'est pour son aptitude à traverser la nuit de l'humaine condition, son attention à l'invisible, ainsi que sa capacité à désigner le plus proche et le plus simple tel qu'il se trouve cerné de l'intérieur par de l'illimité<sup>578</sup>.

Il réussit, selon nous, à cerner l'invisible par l'intérieur de l'être. Il propose ainsi une autre image de la vie — et une autre présence à cette vie. Il crée, dans un poème, un retournement. René Lapierre décrit les conséquences de cette rupture :

Retournement d'un geste radical de rupture et de déliaison du subjectif en acte de réconciliation du sujet écrivant à l'autre de lui-même, et plus encore à l'oubli de lui-même dans l'autre, à son passage d'une structure identificatoire à une structure disruptive du rapport à soi, redoutable parce qu'elle promet ou menace chaque fois de *transformer* le sujet et de l'introduire à une connaissance altérée de lui-même. Altérée, en effet, et non seulement autre : sitôt qu'on tente de le soustraire au règne de l'objet, l'art se révolte contre tout simulacre et se met à menacer autant qu'à promettre<sup>579</sup>.

Le poète accède à l'éclosion du jaillissement de la vérité. D'ordinaire, l'objectivation du monde bloque ce lieu. Elle coupe le poète du présent comme présence et l'éloigne du sens de toute figuration :

Le côté objectif du monde devient con-stant (*standing*) dans la production représentante, écrit Heidegger. Cette représentation présente. Mais ce

---

<sup>578</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 156.

<sup>579</sup> René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, p. 108.



présent est présent dans une représentation qui a le caractère du calcul. Cette représentation ne connaît rien de figuratif<sup>580</sup>.

Par conséquent, la société humaine assiste présentement non seulement à l'extinction de certaines espèces (animales ou végétales), mais à l'extinction de la figuration. N'oublions pas que, dans le règne du calcul, on ne sort pas du cercle des lumières et de la connaissance dont parle Lévinas. L'humain refuse d'entrer en relation avec le monde à partir de l'être. Sa relation à la réalité est médiatisée par l'objet ou une chose, posée hors de soi. Celle-ci fait écran. Elle n'offre qu'une possibilité : la projection identitaire et l'utilisation d'une prise de possession.

Le poète, comme Hervé Carn, s'oppose à cette domination : « A l'origine [...], il existe une morale d'écriture : la poésie est ce lieu où les calculs sont interdits<sup>581</sup>. » Mais cette absence de calcul n'est pas toujours la norme dans le monde culturel actuel où, comme le pense Heidegger, « l'intuition possible de l'aspect des choses, l'image qu'elles offrent à la connaissance sensible immédiate fait défaut<sup>582</sup> ». La poésie flotte pourtant autour d'une intuition immédiate des choses qui renouvelle les liens de l'être au monde.

je suis brique  
hors des murs innocents

je compose pour le lac  
des voiliers de feu

La création de l'œuvre ou du poème peut être un produit. Suzanne Jacob l'a remarqué :

---

<sup>580</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 365.

<sup>581</sup> Hervé Carn, « Pour et contre Éluard » dans *Qu'est-ce que la poésie ?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 64.

<sup>582</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 366.

L'événement majeur des cinquante dernières années, survenu au sein même de la langue, a été le passage de la notion d'*œuvre* à la notion de *produit culturel*, les interlocuteurs du produit culturel devenant des *groupes cibles* ou des *créneaux de consommateurs*<sup>583</sup>.

Cependant, la création du poème reste, pour un poète des choses, une manière d'être près d'elles. Écoutons Marie-Claire Bancquart :

Les choses  
tournent regard vers nous  
qui méritons leur tendresse.

Nous rejoignons à bout de doigts une primevère sur la table  
une laine au bruit mat.

La parole  
à côté  
nous accompagne<sup>584</sup>.

Rien de plus simple que cet accueil des choses. Mais n'est-ce pas le poète qui tourne son regard vers elles? Et pourquoi la parole est-elle à côté, pourquoi accompagne-t-elle? Serait-ce parce qu'elle ne sert plus, comme d'habitude, à dominer et à prendre le monde, les choses comme des objets? Le poète les touche de lui-même, en ce que les choses viennent elles-mêmes à lui, et sa parole ne fait qu'accompagner ce mouvement. Le poète des choses semble choisir d'éprouver et de mettre en œuvre son existence en lien— hors du monde habituel objectivé. Rappelons que Lévinas conçoit la raison comme solipsiste, incapable de dénouer avec succès la matérialité du sujet. Les lumières d'une conscience méditative des choses ne permettent pas à des personnes de sortir de leur isolement.

---

<sup>583</sup> Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, p. 42. Lorsque l'on pense à l'épreuve du présent qu'implique une relation fondamentale à l'œuvre d'art, il est assez clair que le passage au produit culturel rend compte de la domestication de l'art par l'objectivation : l'œuvre se trouve réduite à l'état de produit.

<sup>584</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 98.

j'ouvre le ciel cette serrure  
sans adresse une parole

La raison instrumentale, l'objectivation, semble incapable d'outrepasser les divisions élémentaires et la logique du tiers exclu. Elle ne touche pas ce lieu, au-delà d'elle-même, qu'indique par exemple Pierre Vadeboncoeur : « Toutes choses vont plus loin que la raison. La raison se termine là où le regard s'arrête, tandis que le reste ne finit pas là où on le perd de vue, — au contraire<sup>585</sup>. » Le poète peut, à partir de son être, recevoir l'émergence et se lier au-delà, grâce au poème.

### 3.8 L'être retourné dans la poésie

[...] les choses existent, nous  
n'avons pas à les créer; nous n'avons  
qu'à en saisir les rapports; et ce sont les  
fils de ces rapports qui forment les vers  
et les orchestrent<sup>586</sup>.

Stéphane Mallarmé

Les objets ou les choses sont découverts dans l'invisibilité de la conscience poétique : « [...] la sphère essentielle de l'être sans abri est l'invisibilité et l'intériorité de la conscience<sup>587</sup>. » Cette sphère comprend la conscience d'être au monde en deçà de l'objectivation. Le sujet n'est plus dominant mais extériorisé : il englobe l'univers de l'intérieur le plus intime : « [...] ce vers quoi l'essentiellement intérieur et invisible doit se tourner pour trouver son être propre ne peut être que le plus invisible de l'invisible et le plus intérieur de l'intérieur<sup>588</sup>. » Le poète le nomme, à partir de sa relation la plus profonde, il nomme les liens qu'il perçoit avec les choses. André du Bouchet écrit par exemple :

<sup>585</sup> Pierre Vadeboncoeur, *Essais inactuels*, p. 171.

<sup>586</sup> Stéphane Mallarmé, cité par Jean Cohen dans *Théorie de la poéticité*, p. 35.

<sup>587</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 367.

<sup>588</sup> *Ibid.*

Aujourd'hui la lampe parle

elle a pris une couleur  
violente  
tout éclate et rayonne  
et sert  
jusqu'aux miettes

la soucoupe blanche  
que je vois sur la table  
que l'air modèle

la vérité morte  
froide  
vivante maintenant

et sans arrêt

à voix haute<sup>589</sup>.

Sa présence aux choses les rend à leur présence. Elle redonne à l'être un temps de vivre plus réel, on dirait, où l'être vit avec les choses et où la lumière de la parole poétique est d'être simplement ouverte sur les choses qui parlent, comme cette lampe, « à voix haute » dans le poème.

Cette possibilité de retourner à une présence des choses et de parler à partir de cette inclinaison est ce que Heidegger nomme la recordation. Il relève que la logique du cœur de Blaise Pascal répond à la logique du cogito cartésien et s'ouvre à l'invisible :

Presque en même temps que Descartes, Pascal découvre, antithèse de la logique de la raison calculante, la logique du cœur. L'intérieur et l'invisible de la dimension du cœur est non seulement plus intérieur que l'intériorité de la représentation calculante — et pour cela, plus invisible — mais il porte en même temps plus loin que la région des simples objets

---

<sup>589</sup> André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, p. 39.

productibles. Ce n'est que dans l'intimité invisible du cœur que l'homme est enclin à aimer : les aïeux, les morts, l'enfance, ceux qui vont venir<sup>590</sup>.

Dans cette région du cœur, le poète accepte le dépassement. Il se découvre lié, mais au-delà du calcul et du couple sujet/objet. Cela ne signifie pas que l'affectivité soit l'essence de la logique du cœur. L'émotivité, trop uniquement subjective, et la raison, trop unanimement objective, ne conviennent pas à l'expérience globale de la création poétique où l'être reste le fondement de l'humain. Heidegger cite un extrait d'une lettre où Rainer Maria Rilke affirme la profondeur humaine aussi importante que le monde extérieur. Le poète allemand écrit :

J'ai de plus en plus l'idée que notre conscience habituelle habite le sommet d'une pyramide dont la base s'étendrait en nous (et en quelque sorte en dessous de nous) tellement en largeur que plus nous nous voyons capables de nous y établir, plus nous semblons compris complètement dans les données de l'existence terrestre indépendantes de l'espace et du temps, dans les données de l'existence mondiale, au sens le plus large<sup>591</sup>.

L'épanouissement de l'être et la qualité d'une poésie plus présente et plus dense semblent dépendre d'une capacité à s'établir dans cette région où l'espace et le temps ne sont plus éprouvés de la même façon. Le temps chronologique de la science et du monde, ce temps pratique de la commodité et du savoir, se découvre utile mais réducteur : il bouche l'accès à la réalité plus profonde. L'intelligence poétique éprouve autrement le temps, nous l'avons vu avec Lévinas. La raison n'y accède pas. La poète Margherita Guidacci partage cet avis : « Ni compas ni règle/ ne peuvent mesurer/ ton germe obscur<sup>592</sup>. » Heidegger, de son côté, l'exprime ainsi : « [...] le côté objectif du monde est calculé dans la représentation, laquelle a

---

<sup>590</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 367.

<sup>591</sup> Rainer Maria Rilke, cité par Martin Heidegger dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 368.

<sup>592</sup> Margherita Guidacci, *L'horloge de Bologne*, p. 55.

affaire à l'espace et au temps en tant que quanta du calcul, et ne peut plus savoir l'essence du temps que savoir l'essence de l'espace<sup>593</sup>. » Nous l'avons expliqué avec la conception de Lévinas : le temps chronologique de la raison, de la conscience et de la solitude n'est pas le temps lui-même. L'essence du temps est la rencontre d'un être avec autrui. La raison apporte lumière et clarté, mais aucun lien d'éclaircie, aucune rencontre existentielle.

Urgent, dans la perspective de Heidegger, le retournement de la conscience « [...] porte sur l'intériorité de l'intérieur<sup>594</sup> ». Le poète accède dans ce retournement à vision créatrice, comme l'écrit poétiquement Anne-Marie Albiach : « Dans l'urgence la loi s'apaise et les regards en viennent à une nouvelle terre ambiguë, portant l'eau et le feu<sup>595</sup> ». Cette vision concerne le quotidien et nos objets, une manière créatrice de recevoir l'existence du monde : « [...] le retournement de la conscience est une intériorisation de l'immanence des objets de la représentation, une recordation [...], sous l'horizon de présence à l'intérieur de l'espace du cœur<sup>596</sup> [...] ». Le poète retrouve sa relation intime avec les choses. Le poète Alberto Caiero l'affirme ainsi : « Les choses n'ont pas de signification : elles ont une existence./ Les choses sont le seul sens caché des choses<sup>597</sup>. » Le poète dispose un mot et s'ouvre à lui. Ce dernier lui découvre un lien avec les choses, le crée. Voilà pourquoi ses mots sont des mondes, des imaginations. Ils maintiennent vivante une relation avec le temps où se trouve la poésie de l'existence, le volume de l'air, l'horizon sans limite.

---

<sup>593</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 369.

<sup>594</sup> *Ibid.*

<sup>595</sup> Anne-Marie Albiach, « *Figure vocative* », p. 24.

<sup>596</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 369.

<sup>597</sup> Alberto Caiero alias Fernando Pessoa, *Poèmes de Alberto Caiero*, p. 59.

### 3.9 Jardiner dans cette relation plus ample avec les choses

[...] dans l'acclamation des choses  
en croissance, n'y a-t-il pas pour nous le  
ton d'une modulation nouvelle<sup>598</sup>?

Saint-John Perse

Dans la société industrielle et marchande, les choses sont vues comme des objets; des images les emballent et les représentent. « La capacité de faire une halte dans les choses et en soi-même s'est perdue<sup>599</sup> », écrit Roberto Juarroz. Les choses sont aussi perdues que l'essence humaine. Il devient urgent d'entretenir avec elles une relation où la parole leur est donnée, sans leur imposer un regard ou des noms, comme les marchands le font pour les couleurs<sup>600</sup>.

Heidegger observe que les choses, remplaçables, ont aussi besoin que l'être humain d'être sauvegardées en leur essence. Est vivant l'être qui entretient son lien avec les choses. Par cette sauvegarde, il en va de sa vie la plus intime. Cet entretien le dote de son humanité. Il faut lever les yeux sur les choses, et cultiver d'autres visions. C'est pourquoi nous pensons, avec Roberto Juarroz que « Le regard créateur, poétique, pas simplement producteur ou reproducteur, recherchera toujours l'autre côté, l'envers de tout<sup>601</sup>. » Autrement dit, la poésie commence toujours par le possible, l'imaginable; elle voit les choses autrement.

---

<sup>598</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 25.

<sup>599</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 113.

<sup>600</sup> Dans un centre de rénovation, qui n'a de centre que le rituel de la consommation, les couleurs de la peinture, par exemple, sont nommées avec une appellation pseudo poétique ou de façon logique, grâce à un numéro de série. Elles ne sont jamais ce qu'elles sont, n'apparaissent pas simplement comme un possible offert, une nuance, un ton, mais il faut, pour les présenter, les cataloguer sous une appellation qui, en voulant conserver une sorte d'originalité pour une nuance près, se ridiculise dans un essai de différencier ce qui, dans les faits, n'a pas besoin de nom.

<sup>601</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 100.

le soleil perce  
 au plafond  
 l'identité des choses

la nudité mon âme  
 est chevillée aux danses  
 à la lumière

j'abjure le socle  
 l'avenir  
 riche de gerbes concentriques

j'expire

tout s'ébat  
 cette rose  
 suspendue à la chaise

ma chance est encore de renaître

Dans ces conditions, il est impératif de retirer les objets de l'objectivation : « Ce sauvetage consiste en ceci que les choses puissent reposer, à l'intérieur du plus vaste pourtour de l'entière perception, en elles-mêmes, c'est-à-dire, sans limitation, les unes dans les autres<sup>602</sup>. » Retournons-nous notre conscience des choses? Heidegger interroge la nécessité de ce renversement. Ne doit-il pas être le premier pas d'un retour à la logique du cœur? Il demande :

Peut-être même le renversement de notre être sans abri vers l'existence mondiale, sous l'horizon de l'espace intérieur du monde, doit-il commencer par un renversement de la caducité — et par conséquent du caractère provisoire — des choses-objets qui leur ferait quitter l'intérieur et l'invisible de la conscience productrice, pour l'intimité de l'espace du cœur où elles seraient laissées à leur croissance invisible<sup>603</sup>.

Cette citation est peu banale. Dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, Marcel Duchamp, avec ses *ready-made*, retire les objets de leur contexte. Il les sort de leur anonymat. Il

---

<sup>602</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 370.

<sup>603</sup> *Ibid.*



invertit l'utilité de la technique. Marcel Duchamp installe un porte-bouteille dans l'espace : l'objet quitte le service de la domination technologique. Ce geste permet de le voir dans le plus vaste cercle, revenu à un état de chose. Par conséquent, les choses laissées à leur croissance peuvent marquer une rencontre. Elles s'étendent, grandissent et croissent en conséquence. Ce retour à une perception plus profonde des choses se présente aussi en poésie. Le poème met en œuvre cette rencontre avec le temps véritable et la profonde conscience des choses. « Le miracle de la poésie a pleinement lieu, écrit Maria Zambrano, quand, dans ses instants de grâce elle rencontre les choses, les choses dans leur singularité et leur virginité, sur ce fond ultime ; les choses renaissantes de leur origine même<sup>604</sup>. » Les exemples sont nombreux. Citons Marie-Claire Bancquart. Elle dit :

Caillou.

Son calme différé  
pour un instant dans notre main.

Après nous  
il sera là.

Célébrera le frais emportement  
de notre terre dans l'espace  
qui n'aura plus ni sens ni courbe  
ni profondeur<sup>605</sup>.

Que découvre-t-elle? D'abord, il faut noter qu'elle présente la chose sous un angle sensible, sur ce qu'on lui fait quand on prend le caillou dans sa main. On trouble sa quiétude. Mais il restera toujours là, après que nous l'ayons pris (après notre mort?). Que dira-t-il alors? Il semble qu'il sera comme la preuve de notre propre mouvement dans l'espace, humain, petit point sur la terre, petit point dans

---

<sup>604</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 155.

<sup>605</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 25.

l'univers. C'est comme si sa présence, après nous (mort), dira aussi l'absence de sens du monde sans notre propre existence, la perte des courbes et de la profondeur. Ce poème donne l'expérience de cette petite mort de soi quand on prend conscience de l'existence des choses et de leur persistance.

D'autres poètes ont su tisser des liens unique avec les choses en créant le tableau d'un galet, par exemple, comme l'a fait Francis Ponge. Le mot est chez lui déplacé, poétique dans ce jeu. Le cageot se découvre être une petite cage. Le jeu de mot, et le poème, rapproche le poète énonciateur d'une véritable apparition du réel. La démarche poétique s'apparente à un tel étalement de mots. D'ailleurs, Roland Giguère et d'autres artistes<sup>606</sup> conçoivent l'écriture poétique et la peinture comme un seul et même geste, l'inscription de traits, le creusement d'un angle, un glissement. Mais n'oublions jamais l'épreuve de ce risque, comme l'exprime Maurice Blanchot : « Qui creuse le vers échappe à l'être comme certitude, rencontre l'absence des dieux, vit dans l'intimité de cette absence, en devient responsable, en assume le risque, en supporte la faveur<sup>607</sup>. » Le poète va profondément vers tout, se déplace dans l'absence et fait voir, en présence, ce qui ne pouvait pas exister en dehors du poème et sans sa création.

Nous ne pensons pas qu'un poète nomme pour présenter et pour représenter. Le traitement de Francis Ponge, par exemple, tire le lecteur vers le monde poétique. Une relation creuse la mort de l'objet, de l'objectivation et du sujet

---

<sup>606</sup> Le fameux mot d'Horace : « Ut pictura poësis » [la poésie est comme la peinture], cité par Paul Valéry dans *Ego scriptor*, p. 234. Paul Klee le souligne également : « *Ecrire et dessiner sont identiques en leur fond* ». *Théorie de l'art moderne*, p. 58.

<sup>607</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 37.

énonciateur, pour l'espace de l'annonciation d'un nouveau lien, découvert et créé, comme le décrit Jean-Marie Gleize :

Ce que Ponge appelle « poésie », c'est donc en premier lieu une pratique de rupture avec la langue admise, dominante, l'inévitable prise en compte du fait que la langue n'est pas seulement un système abstrait de règles, ou un ensemble concret de formes et substances qui peut donner à jouir, mais avant tout, en chaque sujet parlant, la langue du pouvoir, des pouvoirs, donnée et imposée, contre quoi la poésie [...] travaille<sup>608</sup>.

Ce travail, le poète le fait : il crée la possibilité d'une rencontre avec le réel à partir de son intuition sensible, de sa perception imaginaire. Il avance dans le monde, balance et soupèse les mots qui le précèdent et crée le réel plus réel.

Après avoir lu « La végétation » de Francis Ponge, il faut se rendre à l'évidence. Même 20 minutes dans la jungle, 20 minutes d'abondance et de pluie dans un documentaire, n'offrent pas la réalité de son poème. Sa création ajoute de l'étendue à l'être. Elle découvre son sens.

En fait, écrit Jacques Garelli, c'est l'essence même de la poésie [...] qui se joue dans l'espace travaillé par le poète aux confins des choses vues et vues. C'est la volonté du poète de se maintenir en cette zone transgressant toute détermination de la connaissance instituée<sup>609</sup> [...].

À partir de cette parole ouverte au réel plus réel, le poète crée une relation redécouverte au monde. Cette nudité de la découverte créatrice est l'une des clés de la poésie moderne.

Observons de plus près le poème de Ponge. Sa splendeur dépend d'un effort poétique d'attention pour se rapprocher, la découvrir, d'une réalité *sous les*

---

<sup>608</sup> Jean-Marie Gleize, *A noir*, p. 143.

<sup>609</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 112.

*apparences*, peut-être même de la réalité *d'une apparence précise*, dans un jeu de miroirs et de mesure, d'observations et de comparaisons minutieuses qui donnent à voir, pour y être devant, cette chose qui nous est absente. Le poète transgresse arbitrairement la « détermination de la connaissance instituée<sup>610</sup> ». Il ne se sert pas moins de ses connaissances, mais les joue, pour ainsi dire, les unes contre les autres, un peu à la manière de la déconstruction cubiste. Son parti pris est surtout de faire voir, nous semble-t-il, une chose sous l'angle de son apparition. Il rend compte, écrit-il, dans ce poème, de la « fonction physique<sup>611</sup> » de la « végétation<sup>612</sup> », elle qui ne s'apparente pas à la vie animale. Mais en deçà de cette visée, c'est sa manière de ne pas tomber sur l'objet que nous voudrions souligner, cette capacité d'ouvrir les mots vers les choses.

La mort de l'objet se réalise dans ce poème puisque Francis Ponge ne nomme pas la chose directement, ce qui permet de conserver intact le regard découvrant une perspective pure. Les images s'enchaînent : « Traits d'union<sup>613</sup> », « tissu<sup>614</sup> », « laboratoire<sup>615</sup> », « appareils<sup>616</sup> », « tapisserie<sup>617</sup> » ; elles forment l'*architexture* de cette impression forte. S'il fallait utiliser une image pour donner à entendre le mouvement de cette création, ce serait la perspective d'un horizon de fuite qu'une chose, en son fond, constitue. La relation poétique de Francis Ponge creuse la mort de l'objet, puisque, même s'il est nommé, il reste encore évanescent, comme cette « fonction physique » de la chose déportant le regard.

---

<sup>610</sup> *Ibid.*

<sup>611</sup> Francis Ponge, « Végétation » dans *Le parti pris de choses*, p. 91.

<sup>612</sup> *Ibid.*

<sup>613</sup> *Id.*, p. 90.

<sup>614</sup> *Ibid.*

<sup>615</sup> *Ibid.*

<sup>616</sup> *Ibid.*

<sup>617</sup> *Id.*, p. 91.

L'objet esthétique de ce poème ne vient pas à nous comme on le reconnaît dans le dictionnaire : « ensemble des végétaux, des plantes qui poussent en un lieu<sup>618</sup>. » Le poète écarte les barreaux de notre perception habituelle. Dès l'ouverture du poème, il compare la végétation aux traits d'union de la pluie et à un tissu ébranlé par le vent. Ses comparaisons successives mènent par degré à la création d'un espace de conscience et de rencontre. La pluie lui sert de trait d'union pour exprimer l'éclat et la prise d'espace de la végétation qui se compare à un tissu et à un laboratoire, et tous ces appareils imaginés dévoilent le mécanisme d'apparition et l'utilité de cette *couverture*.

Cette déconstruction cubiste de la perspective est plus visible avec la goutte de pluie devenue « météore<sup>619</sup> » dans le poème. Tout à coup, l'agrandissement indique, d'un autre lieu, le réel. On passe du petit au plus grand, par la trajectoire et le dégât que peut produire, en microcosme, ce plomb liquide éclatant. L'éloignement permet de découvrir l'originalité de cette descente de l'eau du ciel. De même, il n'est jamais dit formellement que la pluie est une larme, mais la beauté d'une personnification de ce caillou moelleux le laisse entendre.

Francis Ponge semble pratiquer avec méthode une absence de mot pris pour la chose, un éloignement du nom pour la représenter, privilégiant son absence même. Cherchez-y le mot *feuille*, scruter les rameaux de ce poème, vous n'y trouverez pas ce ramage. Il est pourtant induit par cette « quantité de petits bols, disposés en foule à tous les niveaux d'une plus ou moins grande profondeur<sup>620</sup> [...] ». Cherchez-y même du vert, vous ne le dénicherez pas ailleurs que dans votre

---

<sup>618</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert* [1991], article « Végétation », p. 2069.

<sup>619</sup> Francis Ponge, « Végétation » dans *Le parti pris de choses*, p. 91.

<sup>620</sup> *Id.*, p. 90.

imagination. Feuilles et verdicité restent innommées mais présentes. Ne sont-elles pas exprimées de biais, autrement, en faisant apparaître autre chose? L'utilisation de nombreuses comparaisons force l'être à changer de perspective. Ainsi, ce n'est pas seulement la terre que cette eau de pluie « ramoitie<sup>621</sup> », mais la perception habituelle. L'archaïsme lui-même de ce terme semble diminuer par éloignement (on ne le connaît pas vraiment, on est pas sûr de sa justesse et de sa profondeur), le ramollissement du sol au contact de ses petites pattes refoulées du ciel. Ponge donne aussi en une seule phrase cette impression d'ouverture, de la révélation de la pluie sur cet appareillage, la monotonie du milieu et la respiration éclatante de la fin d'une averse. Il prête une brève intention aux porteurs de fruits, affectés, semble-t-il, les dirait-on gênés, d'avoir conservé dans leur paume une parcelle de cette aumône du ciel.

La littéralité de la prose de maître Ponge est au service de la chose telle qu'elle se laisse voir *en d'autres mots*. Le poème la découvre dans toutes sortes de perspectives, d'éloignements et de mesures mentales, pour y revenir, mais autrement qu'à l'habitude. Le poète utilise les aspects et les traits de la chose pour les relier à d'autres choses. Il fait parler la pluie pour qu'apparaisse le volume de la végétation. Son couvert de mots laisse onduler une perception nouvelle : « [...] et ce tissu, comme il le dit si bien, appartient au monde comme l'une de ses assises<sup>622</sup>. » En effet, le poème est comme une ondée de mots, la création d'une autre perception par la parole.

---

<sup>621</sup> *Ibid.*

<sup>622</sup> *Id.*, p. 90.

### Intercalaire 3.2 : Creuser un autre dire

Le poème est un dire qui risque un autre dire. Comme l'exprime Jacques Brault : « La poésie apparaît comme la parole qui sort d'un homme, l'entraîne à sa suite, et telle est la véritable responsabilité du poète : il se porte garant par le poème même des risques nouveaux que crée toute prise de parole<sup>623</sup>. » Comment faire ce dire autre? Bernard Pingaud présente des remarques pertinentes sur la décontextualisation des phrases, sur leur isolement et sur le *ready-made*. Il écrit :

Pour que le ready-made fonctionne, il faut [...] que la fonction de l'objet soit à la fois clairement reconnue et provisoirement suspendue. [...] Je le place en quelque sorte à l'écart de lui-même, dans un espace neutre, où il ne peut plus jouer le rôle pour lequel il est fait<sup>624</sup>. »

Le poète semble isoler les mots de cette façon. Il a besoin qu'ils ne jouent plus leur rôle de représentation. Comme une pelle suspendue au plafond par une ficelle et qui s'intitule *En avance du bras cassé*, comme une planche avec des crochets de manteaux clouée au sol et qui s'intitule *Trébuchet*, le mot connu et l'objet qu'il représente sont replacés ailleurs en poésie, autre part, où il perd sa fonction. La pensée représentative est alors soumise à une détermination souterraine plus puissante. Ainsi, selon Bernard Pingaud :

L'effet artistique se réduirait [...] à la plus ténue et la plus violente des différences : celle qui sépare le même du même. Non pas la séparation de deux domaines vraiment distincts. Non plus la différence relative qui, dans un même domaine, détache deux objets l'un de l'autre sur un fond commun. Une différence radicale, quoique invisible, qui pénètre et traverse l'objet, qui fait de lui un autre absolu (l'unique) sans pour

---

<sup>623</sup> Jacques Brault, *Chemin faisant*, p. 51.

<sup>624</sup> Bernard Pingaud, « L'objet littéraire comme ready-made » dans *Les anneaux du manège*, p. 139.

autant le modifier en quoi que ce soit, et qui touche si peu à sa nature qu'elle s'efface à volonté<sup>625</sup>.

Le mot poétique semble être de cette nature : il est à la fois la lettre et l'ailleurs. Ne sépare-t-il pas à merveille la réalité du mot lui-même et ne l'expose-t-il pas autrement, ce réel, par un mot isolé qui nous donne sa présence? Il porte un sens qui semble toujours là, en avance du sens, mais caché, présent et invisible, avant la décontextualisation de son redéploiement. C'est pour cette raison que l'on peut affirmer avec Bernard Pingaud que « [...] la littérature [...] est seulement du langage qui joue avec lui-même, du langage déplacé<sup>626</sup> ». Le poète prend le risque de ce déplacement et il le met en œuvre :

Tout langage, comme l'a montré Merleau-Ponty, signifie avant même que l'on sache ce qu'il signifie. Rien ne m'interdirait [...] de renverser la perspective et d'imaginer une parole qui prétendrait obliger la réalité au lieu de s'incliner devant elle. Une parole première, inaugurale, qui parlerait en quelque sorte d'elle-même avant de parler de la réalité<sup>627</sup>.

Le poète choisit l'expression maladroite, nouvelle et risquée qui dit ce qui ne peut pas se dire. « C'est pourquoi le mot du poème va vers le nouveau naître, écrit Juan Gelman, vers ce qui est avant tout, avant le Pouvoir. C'est le mot le plus proche du silence du monde<sup>628</sup>. » Le mot poétique guide l'être naissant qui se découvre en cette autre parole. Pingaud la qualifie de fictive : « [...] elle semble n'avoir plus d'autre référence qu'elle-même<sup>629</sup>. » Elle se réfère pourtant

---

<sup>625</sup> *Id.*, p. 140.

<sup>626</sup> *Id.*, p. 143.

<sup>627</sup> *Id.*, p. 144.

<sup>628</sup> Juan Gelman, « Notes » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 195.

<sup>629</sup> Bernard Pingaud, « L'objet littéraire comme ready-made » dans *Les anneaux du manège*, p. 145.



au surgissement lui-même de l'être et de la parole. Elle remplit une fonction native ou conative : éveiller l'être à cette naissance au monde.

je prie la pluie  
mes alliés  
les Apaches d'enfance

mon totem les ombres  
à la plus sainte absence

je vous prie  
pierre et cerceau  
dans l'anneau et le marbre

### 3.10 Mon travail dans la transcendance

[...] je ne sais pas/ quelque chose  
m'attend/ parmi les choses<sup>630</sup> [...].

Bernard Noël

Dans ma pratique de la poésie, j'essaie de retourner ma perception habituelle des choses, de rejoindre un plus dans mon être et de dépasser la logique instrumentale.

ma nudité la parole cette eau  
chantent en tout lieu le don d'attendre

Je ne précise plus un objet de pensée, mais je déploie une parole à partir de ce renversement :

Depuis que tu écris dans cette chambre du milieu [cette chambre, c'est l'être selon nous] quelque chose a changé, écrit Dominique Sampiero. Les fleurs, les pierres se sont ouvertes. C'est parce que tu mets la vie à l'envers et que la nourriture sort de tes yeux. De ton silence surtout<sup>631</sup>.

Je retourne aux choses et brise la séparation de l'objectivation habituelle : « La recordation retourne l'essence qui, en nous, ne veut que sur le mode de l'auto-imposition envers et contre tout — et, avec elle, ses objets — vers l'invisible intime espace du cœur<sup>632</sup>. » Une réalité invisible vient à l'existence et je touche à ce lieu d'une mémoire intérieure, à ce qui a toujours été là, on dirait, sans que je le sache :

Ce que nous retenons ainsi intérieurement, écrit Heidegger, c'est cela seul que nous savons par cœur. Dans cette intériorité nous sommes libres, car nous sommes en dehors du rapport contenu avec les objets ob-jetés autour

---

<sup>630</sup> Bernard Noël, *La chute des temps*, p. 259.

<sup>631</sup> Dominique Sampiero, *La fraîche évidence*, p. 25.

<sup>632</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 371.

de nous, et qui ne nous abritent qu'apparemment. Dans l'intériorité de l'espace intime du monde, il y a, en dehors de tout abri, une sûreté<sup>633</sup>.

Je quitte donc, en écrivant un poème, le refuge des contenus et je refuse en quelque sorte la connaissance de l'objet. Je préfère l'exploration, la trouvaille, la ligne improvisée, le *jam-session*<sup>634</sup> qui dévoile un motif et un rythme. Je retrouve cette sûreté d'être en présence de ce qui est, hors de la fixation : « La recordation est la réversion de la séparation en accès au plus vaste cercle de l'ouvert<sup>635</sup>. » J'ouvre une relation à la parole de l'être en lien, ouverte à la découverte de l'avenir.

Ma création n'est pas préméditée. Je n'ai pas écrit un poème pour qu'il apparaisse spécialement à cet endroit de la thèse. Mais tout le savoir-faire du poème, dont j'essaie de découvrir le propre dans cette thèse, a pour but la qualité de ce poème possible que j'insère, ici et là, dans le discours réflexif, pour me rappeler que la pensée du poème sert à faire le poème, que l'intérêt d'approfondir une réflexion sur le geste créateur, la poésie, vise à écrire des fragments poétiques et à les rassembler en poème. Et peu importe le résultat, c'est l'espace possible au poème qu'il faut d'abord créer.

Le poème crée une réalité nouvelle. Ma perception bascule de l'objectivité vers l'existence profonde. Je mets en jeu mon existence et j'ose ce dépassement de l'être par lui-même, comme le pense Heidegger :

---

<sup>633</sup> *Ibid.*

<sup>634</sup> Paul-Marie Lapointe évoque aussi la liberté du *jam-session* dans sa pratique

<sup>635</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 371.

Uniquement par lui-même, uniquement par son propre, et cela de telle sorte qu'il entre expressément en son propre. L'être serait alors l'unique qui, tout simplement, se surpasse (le *transcendens* par excellence). Mais cette transcendance ne va pas au-delà en montant vers quelque chose d'autre, mais reflue en elle-même et dans sa propre vérité<sup>636</sup>.

J'éprouve cette transcendance de l'être et je me glisse, par moi-même, comme le suggère Heidegger, dedans, j'écris à partir de ce glissement qui me découvre un autre genre de parole, plus authentique, propre. Elle appartient à un plus grand que moi. J'abandonne ainsi, je le sais, je m'en dépouille, une parole de surface, connue, pour regagner le noyau de l'être que je porte, l'essentiel qui fait de mes mains une créature sortie des eaux. Comme le pense Heidegger : « L'être mesure lui-même toute l'étendue de ce reflux et en est lui-même la dimension<sup>637</sup>. » Je mesure cette étendue dans le poème et par lui. Je le découvre comme un autre, comme de l'autre.

Heidegger identifie aussi l'existence d'un plus, d'un Autre, au cœur de l'être :

[...] nous éprouvons, dans l'être même, qu'il y a en lui, faisant partie intégrante de lui, un « plus », et ainsi la possibilité que même là où l'être est pensé comme risque, un plus risquant que ne l'est l'être lui-même puisse déployer son amplitude, dans la mesure où nous avons l'habitude de nous représenter l'être à partir de l'étant<sup>638</sup>.

C'est même ce plus, l'autre, qui rappelle la présence et la pertinence des idées de Lévinas. Car je ne fais pas, seul, dans ma solitude essentielle, le poème. Je rencontre une tout autre parole.

---

<sup>636</sup> *Id.*, p. 372.

<sup>637</sup> *Ibid.*

<sup>638</sup> *Ibid.*

l'innocence manque  
à l'être qui s'égare

perdre ne s'apprend pas  
le passage  
le don

ma main n'est pas l'aube seule

Ma main et mon poème sont autre chose encore, font autre chose encore avec l'autre, devant lui. Je ne suis plus seul dans l'absence de temps. Le poème me fait être et vivre le temps véritable.

La transcendance de l'être que je vis dans la parole du poème m'apparaît être un passage obligé : « Parce que la langue est la demeure de l'être, nous n'accédons à l'étant qu'en passant constamment par cette demeure<sup>639</sup>. » Je passe donc au travers de la langue, je la travaille, pour surpasser mon existence, pour être vraiment dans le temps. Heidegger accorde sans doute une grande importance à la langue comme substructure de l'être. De mon côté, je pense que la réalité sans mot est tout aussi présente. L'être, l'exister, est au-delà et en deçà de la langue, mais, en poésie, il est, en effet, à partir de la langue. J'ai besoin du langage pour être, en quelque sorte, présent au monde.

Faut-il absolument passer par la nomination pour ressentir la vérité? Non, bien sûr. Mais pour ressentir la vérité du poème, oui. Heidegger en est persuadé lui aussi : « Quand nous allons à la fontaine, quand nous traversons la forêt, nous traversons toujours déjà le nom "fontaine", le nom "forêt" même si nous n'énonçons pas ces mots, même si nous ne pensons pas à la langue<sup>640</sup>. » Existe-t-il aussi une poésie de l'être sans parole? Il existe pour moi une poésie sans parole,

---

<sup>639</sup> *Ibid.*

<sup>640</sup> *Ibid.*

sans mots, mais est-elle l'objet de cette thèse? Doit-elle se confondre au poème? Non. Le poème est être de langage; sans mots, le poème n'est pas. J'ai besoin des mots de la poésie, même si je sens parfois qu'une part de la réalité reste au-delà ou en deçà des mots, même si parfois je ne suis plus sûr qu'il me faille, absolument, écrire un autre poème.

prends mes bras pour cercueil  
maître des allusions

élève l'antre et le croisement  
où je plie vers le cœur

À mes yeux, la perspective heideggérienne est féconde. Je risque bien mon existence dans la langue. J'incarne un nouveau langage qui se rend au bout de la langue et la porte plus loin. Mon travail a lieu dans le présent parce que : « La sphère entière de la présence est présente dans le dire<sup>641</sup>. » L'être est présent dans le dire. C'est ainsi que je m'achemine vers une présence totale quand j'écris un poème. Je donne autant que possible préséance à la logique du cœur et je quitte le mode de la séparation pour celui de la liaison de l'être devant l'autre : « Dans le renversement de la représentation objective, au contraire, c'est la logique du cœur qui correspond au dire de la recordation<sup>642</sup>. » Ce renouement n'exclut pas l'intelligence des choses nommées, mais la nomination ne détermine pas le sens, ne l'arrête pas. Je nomme toujours une chose, il me semble, pour en faire ressentir une autre. Je reste dans le sensible. J'évoque une réalité et je me réfère à la réalité de l'être. Mon savoir et mon temps diffèrent du temps et du savoir connus : « Le

---

<sup>641</sup> *Ibid.*

<sup>642</sup> *Id.*, p. 374.

Temps scintille, écrit Paul Valéry, et le Songe est savoir<sup>643</sup>. » C'est ainsi que la langue passe dans mon langage, la poésie.

J'essaie d'accéder par un poème au langage profond de ma conscience, je retourne mon existence en parole « [...] dans l'invisible de l'espace intérieur du monde<sup>644</sup>. » Je le fais, à mon avis, dès que je maintiens dans la déclosion et que l'Autre, au bout de moi, au bout de ma parole, surgit dans le trait de la nomination première.

C'est pourquoi, là où l'entier de l'étant [l'être] est pensé comme l'ouvert de la pure perception, le renversement recordant doit être un dire qui dit ce qu'il a à dire à un être qui est déjà sûr au milieu de l'entier de l'étant [l'être], parce qu'il a déjà accompli la transformation du visible représentable en invisible pressenti par le cœur. [...] Cet être, pour lequel il n'y a presque plus de limites et de différences entre les différentes perceptions, c'est l'être qui gouverne et fait apparaître le centre inouï du plus vaste cercle<sup>645</sup>.

C'est l'être de la poésie, ouvert. Au sein de lui, les limites de la réalité s'estompent, l'infini se découvre, les différences se transforment — en similitudes. Je saisis la parole à partir de ce lieu, en présence des choses, comme l'exprime Hélène Dorion :

Parmi les tâches de la poésie [...] se trouve celle de pénétrer l'inconnu pour tenter de saisir le mystère de l'être et la nature des choses. Cherchant le sens de notre présence au monde, l'art en formule aussi les exigences et constitue par là un incessant appel au risque, à l'abandon, au chaos créateur, au dépassement de toute limite<sup>646</sup>.

Dans la réalité de mon être ouvert et réouvert, une parole autre, différente du même, tient les contraires sous le coup d'une élévation. Et le retournement du

---

<sup>643</sup> Paul Valéry, « Le cimetière marin » dans *Poésies*, p. 100.

<sup>644</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 375.

<sup>645</sup> *Ibid.*

<sup>646</sup> Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, p. 62.

poème a lieu en ce temps : « [...] rarement et au bon moment, écrit Heidegger, en un cas chaque fois unique et de manière unique<sup>647</sup>. » Il exige que je me risque encore, pas seulement moi, mais tout ce que je suis dans la parole, tout ce que je ne sais pas que je suis, encore, avant que le poème soit. J'ignore tout du poème, et le poème me sait.

---

<sup>647</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 378.



### Intercalaire 3.3 : Les artisans de la géométrie

Le poète voit autrement les choses et leur découvre des liens, parce qu'il se situe dans le temps véritable, comme le dit Maurice Blanchot :

C'est parce qu'il appartient déjà à un autre temps, l'autre du temps, et qu'il est sorti du travail du temps, pour s'exposer à l'épreuve de la solitude essentielle, là où menace la fascination, c'est parce qu'il s'est approché de ce « point » que, répondant à l'exigence de l'œuvre, dans cette appartenance originelle, il semble regarder d'une manière autre les objets du monde usuel, neutraliser en eux l'usage, les rendre purs, les élever par une stylisation successive à l'équilibre instantané où ils deviennent tableau<sup>648</sup>.

Cette perception m'étonne toujours. Ma création est une saisie de l'étonnement. Même quand j'écris de la prose, il m'arrive d'exiger qu'elle soit la différence elle-même, que j'apprenne avec elle, que je crée, ce qui ne peut pas être autrement. C'est l'esprit de ma poésie.

Si tout se défait devant moi, je me demande ce que le suprématisme pourrait envier aux travaux de la voirie. Si l'on compare l'affairement de plusieurs ouvriers à la main de l'artiste, avons-nous dans la toile, sous le ciel, dans la rue, une impression plus pénétrante des choses s'y déroulant que si le maître la créait tout à coup sous nos yeux ? Je pense à ces longs rectangles noirs, à ces bandes larges, que chacun s'applique à remplir de couleurs, de petits granules, sucre de nuit un peu frais mais fragile. Je pense au cylindre d'or, semblable aux roues d'un char romain, qui aplanit, faisant tout à coup plaine un graveleux ruban. Je pense aussi à ce rectangle rouge, masse de fer imposante, grondement des transports de consciences que l'ardeur au travail dispose à son insu derrière, un peu partout, bougeant sans cesse, devant cette patience des

---

<sup>648</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 50.

coins; et le rond d'une bouche d'égout que, du bout du pinceau, le maître recompose, s'assurant que le cercle soleil, couleur de la feuille d'automne, se distingue de ce fond de ciel mat, terre à terre, comme un fond de rue sale. Face à ce remue-ménage, équipée de matelots, ce remplissage de sillons, la silhouette d'un homme, râteau à la main, subitement poseur, comme en prière, mais sans le dos courbé ou la tête penchée de l'angélus de Millet, ne prie pas : il songe. Les vapeurs du sèchement, boue gazeuse, s'étirent. On peut voir l'humidité, pâte encore glaise, serpenter dans une lente agonie, geindre presque lascivement de se confondre... à l'uniformité. C'est sans compter sur cette opposition du noir qui barre, devant ce rouge en mouvement, planeur de solitude et de fond, pesant sur roue 300 tonnes. L'équipe travaille à l'unité. La main de l'un contrôle le débit concassé des fragments, l'autre pousse vers les coins d'une forme encore jeune des raidillons de flammes, et le troisième enfin, inhumain, Titan, machine, insecte techniquement mécanique, s'amène, pont roulant, déroulant le ruban sec encore fumant de la balafre urbaine. Seulement le creux reste encore à remplir, et les peintres se remettent dans cette ligne, tirant encore un trait sur une pause qui, bientôt, les poussera de côté, hors de la toile, autour de carrés plus petits et de rectangles (dattes, sandwiches) : cette nourriture des artisans de la géométrie.

### 3.11 Le dire poétique

Le poème excède tout discours en franchissant l'en deçà<sup>649</sup>.

Paul Chamberland

Le poète tente un dire que nous pensons plus complet. Par conséquent, il existerait un dire plus réducteur, plus orienté et plus limité : le dire strictement conceptuel. Nous avons déjà mentionné certaines différences entre les caractéristiques du dire poétique et un dire davantage dirigé et contrôlé par une pensée conceptuelle. Nous ajoutons maintenant quelques éléments, en gras, dans le tableau 3.1.

**Tableau 3.1 : Deux sortes de dire**

<b>Dire plus poétique</b>	<b>Dire plus conceptuel</b>
Parole essentielle	Discours accessoire, formel
Contient la lutte pour la vérité	Transmission d'un message clair
Retour au sacré, à l'originel	Concordance avec l'objet
Ordre plus vaste	Ordre restreint et spécifique
Plus orientée vers la réalité de l'être	Plus dirigée par la raison instrumentale
Maintient l'être en l'ouvert	Généralement fermé à l'être
Le dire lui-même	Le dire objet
Être en lien	Objet et sujet séparés
<b>Proche d'une annonce</b>	<b>Énonciation pratique</b>
<b>Commencement et fin</b>	<b>Voie et moyen</b>
<b>Présage d'avenir</b>	<b>Programme l'avenir</b>
<b>Texte lisible</b>	<b>Texte technique et jargonneux</b>
<b>Mot intelligible</b>	<b>Mot parfois spécialisé et abscons</b>
<b>Parole lumineuse</b>	<b>Parole éteinte</b>

<sup>649</sup> Paul Chamberland, « Un poème n'arrive que par accident » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 39.

Jusqu'à présent, nous avons constaté une différence entre une parole essentielle, la poésie, soit un dire qui reçoit ce qui est à dire, qui cherche la vérité de l'existence entière, et un discours plus conceptuel davantage fondé sur une production d'énoncés raisonnables. Nous ajoutons que le dire poétique semble se rapprocher d'une annonce. Nous choisissons ce terme biblique parce que, dans le langage poétique, s'annonce la naissance d'une compréhension mystérieuse. Nous choisissons également ce mot à cause de la nature de l'initial, du dire de l'être, qui ne se donne qu'une fois. Le dire poétique est lui aussi un énoncé linguistique, mais il ne semble pas clore l'énonciation elle-même. Il ne semble pas se refermer sur ce qu'il dit. Au contraire, la poésie est davantage une parole qui présage l'avenir, tout en restant intelligible et lumineuse. Le poète risque une diction essentielle : « Le dire de ceux qui risquent plus doit expressément risquer la diction<sup>650</sup>[...] ». Le poète dépasse la fermeture de l'énoncé qui, dans le discours conceptuel, « [...] n'est que voie et moyen<sup>651</sup>. » La poésie rompt avec ce type d'énonciation pratique : « Lorsque, dans notre rapport habituel à l'étant — rapport de représentation et de production — nous nous comportons en même temps en énonciateurs, alors un tel mode de dire n'est pas ce qui est voulu<sup>652</sup>. » Le poète ouvre le dire à la réalité de l'être, à l'émergence de la vérité. Heidegger explique cette différence :

À la différence de l'énonciation, il y a un dire qui s'ouvre expressément à la diction comme telle, sans pour cela raisonner sur la langue, ce qui en ferait aussi un objet. L'entrée à une diction caractérise un dire qui suit la trace de ce qui est à dire, uniquement pour le dire. Nous pouvons penser que ce qui

---

<sup>650</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 379.

<sup>651</sup> *Ibid.*

<sup>652</sup> *Ibid.*

est à dire, c'est ce qui, par sa nature, appartient à l'enceinte de la langue. Cela, c'est, métaphysiquement parlant, l'étant en entier [l'être]<sup>653</sup>.

Le poète ne raisonne pas — sur la langue. Il poursuit la parole. Il cherche le déploiement de l'être, sa décloison en parole, le surgissement d'une autre parole.

Lévinas propose aussi une différence entre deux genres d'énonciation : « En effet, pour moi, écrit-il, le *dit* ne compte pas autant que le *dire* lui-même. Celui-ci m'importe moins par son contenu en informations que par le fait qu'il s'adresse à un interlocuteur<sup>654</sup>. » C'est, bien entendu, un lieu commun de la littérature. Cependant, Lévinas voit dans le dire lui-même une responsabilité, ce qui nous importe :

Que le *dire* doive comporter un *dit* est une nécessité [...] Mais le *dire*, c'est le fait que devant le visage je ne reste pas simplement là à le contempler, je lui réponds [nous soulignons]. Le dire est une manière de saluer autrui [nous soulignons], mais saluer autrui, c'est déjà répondre de lui<sup>655</sup>.

Cette distinction de Lévinas nous permet d'affirmer que le dire poétique répond à Autrui, le salue. Il contient cette responsabilité d'une plus grande réponse. Ce dire est difficile, comme le dit Lévinas : « Il est difficile de se taire en présence de quelqu'un ; cette difficulté a son fondement ultime dans cette signification propre du dire, quel que soit le dit<sup>656</sup>. » En effet, se taire est le défi de l'ouverture de l'être, taire sa parole réduite et fermée à la réalité de l'être et de l'autre; c'est la seule façon pourtant de s'ouvrir à une autre parole. L'être devant quelqu'un éprouve de la difficulté à ne pas combler la relation de toutes les façons possibles, aussi futile que soit sa réponse : « Il faut parler de quelque chose, écrit Lévinas, de la pluie et

---

<sup>653</sup> *Ibid.*

<sup>654</sup> Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, p. 33.

<sup>655</sup> *Id.*, p. 82.

<sup>656</sup> *Ibid.*

du beau temps, peu importe, mais parler, répondre à lui et déjà répondre de lui<sup>657</sup>. » Mais la poésie a une manière bien à elle de répondre de l'autre, comme si elle le faisait en posant un silence sur sa parole connue, comme si le poète, en gardant le silence, ouvrait à l'autre toute la place, et aux choses tout l'espace du poème.

Le silence que pose le poète sur sa parole connue dévoile aussi la fragilité de l'être devant l'autre. Le poète assume cette responsabilité avec la plus grande ouverture et la plus grande délicatesse, comme le fait, entre autres, Suzanne Jacob, dans l'exemple qu'elle fournit dans son essai *La bulle d'encre*. Elle maintient actif un silence entre elle et un technicien informatique venu réparer son ordinateur : « C'est après un silence d'une longueur raisonnable pour les deux que l'homme se met à parler<sup>658</sup>. » ; « un nouveau silence s'installe entre la femme et l'homme<sup>659</sup>. » Cet homme prend la parole (comme la parole d'un poème, soudainement, se mettrait à parler) et il la découvre nouvelle et sans fin : « [...] je n'ai jamais entendu ma voix comme je l'entends au moment où je vous parle<sup>660</sup>. » Mais il résiste à se confier à cet élan par peur de trahir son histoire et de mourir en la disant : « C'est sûr que je tomberais mort. Je ne serais plus personne<sup>661</sup>. » Il ne se distingue pas de son histoire, il n'est pas un autre pour lui. Il semble aussi penser que, parce qu'il parle, il n'écrit pas. Si on l'écoute, et en y prêtant attention, sa parole sans fin ressemble à l'écriture poétique, car il la laisse s'écrire au moment de s'ouvrir et de s'exposer à ce qu'elle lui découvre :

---

<sup>657</sup> *Id.*, p. 83.

<sup>658</sup> Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, p. 139.

<sup>659</sup> *Id.*, p. 140.

<sup>660</sup> *Id.*, p. 141. Notons qu'une impression semblable nous reste toujours après l'écriture d'un poème qui nous a détourné vers une relation vraie avec l'existence. Nous nous étonnons toujours d'en être l'auteur.

<sup>661</sup> *Id.*, p. 142.

Aujourd'hui, je ne savais pas que j'allais rencontrer un écrivain [...]. Je n'ai donc pas pu préparer d'avance ce que je suis en train de vous dire. Ce que je vous dit fait partie de la minute que nous vivions à l'heure même. Vous comprenez? Je vais m'arrêter de parler bientôt. [...] j'ai de la misère à m'arrêter de vous parler. Comme je vous parle là, je n'ai jamais parlé à une autre. Je ne crois pas que je parlerai une autre fois dans ma vie à quelqu'un comme je viens de vous parler. Mais si j'avais fait imprimer ce que je viens de vous dire avant de vous rencontrer, je ne vous l'aurais pas dit aujourd'hui, vous comprenez?<sup>662</sup>

L'homme pense que le livre est prévu, que l'imprimé n'est pas une parole comme la sienne, la rencontre même de la parole inconnue, surgie de ce silence qui tend la main. Pourtant, le poète met en œuvre une parole qui crée cette réalité nouvelle et inédite. Plus encore, ce que dit cet homme, comme la parole d'un poème, fait partie de la minute qu'il vit, du présent de l'existence qu'il éprouve au moment même où il le dit. Ce qui s'écrit en lui est comme le temps même en train de se faire, dans la parole.

L'absence de réponse toute faite de l'écrivain, l'espace qu'elle a permis à la parole du technicien informatique, a libéré chez lui une histoire inouïe, un désir d'exploration et d'écriture. C'est une des attitudes poétiques importantes. Elle libère aussi la parole dans le poème. Répondre de l'Autre, c'est le porter en soi comme différence — entre les différences, — qui mérite son espace, sa place; c'est lui être lié sans s'imposer. L'éthique de la réponse poétique maintient le lien actif, l'explore et choisit la réponse de l'attente et de la venue. La poésie est toujours en avant.

Heidegger pense lui aussi que le poète doit éviter l'énonciation du discours, le dit préparé, contrôlé et voulu. Lévinas nous incite à penser que la responsabilité d'être lié à autrui, de le saluer, est aussi très importante. La conduite éthique d'une

---

<sup>662</sup> *Ibid.*

parole plus complète, la poésie, exige la justesse d'une réponse qui reconnaît le visage de l'Autre au contact de l'être, en refusant de le regarder dans les yeux, en conservant son mystère. Le poète refuse la connaissance du trait connu :

La meilleure manière de rencontrer autrui, écrit Lévinas, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas<sup>663</sup>.

L'observation ou le regard qui fixe autrui ou le poème, ne s'inscrivent pas dans la relation en deçà des éléments du contenu et du dit. La fécondité du concept d'horizon, que propose Michel Collot, par exemple, se rapporte à l'ouverture du trait et des mots. L'horizon ouvre une perspective sans fixité. Une ligne délimite le regard et, en même temps, elle le porte plus loin. L'horizon encercle la vue, mais peut changer. Il offre un point de fuite. Le regardeur voyage et s'absente; l'être se pose et s'envole — le paysage :

pensées images symboles  
je découvre une école  
dans le point infini

Lévinas et Heidegger distinguent un dire qui dépasse la perception objective/objectivante. Le poète rejoint en son être une relation avec ce dire : plus ouvert (Heidegger) et responsable de saluer autrui (Lévinas).

---

<sup>663</sup> Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, p. 79.



### Intercalaire 3.4 : Transposition

Il existe une parole identitaire, individuelle et refermée sur soi, autotélique et narcissique. Il existe aussi une autre parole dont le poète dispose à condition qu'il consente à l'œuvre, qu'il accepte une rencontre sans contenu et la déperdition qu'elle implique, cette spirale vertigineuse qu'a décrite Fernand Ouellette — lorsque l'image devient le masque de l'autre :

La métaphore s'impose sûrement comme l'un des moyens par excellence qu'utilise la poésie pour maintenir l'œuvre ouverte. Elle est un des éléments constitutifs du masque de l'autre, pourrait-on dire du poème, comme on dit de Dionysos qu'il est le « masque sans tromperie de l'autre ». Elle est une transposition<sup>664</sup>.

La métaphore est un moyen, car : « Elle permet de passer ailleurs<sup>665</sup>. » Mais elle est aussi sa fin, car : « Elle est le signe, dans le texte, du passage au monde ouvert, ou mieux, du maintien de l'ouverture<sup>666</sup>. » L'image maintient ouvert le lien avec l'autre. Elle est en même temps responsable du visage d'autrui, mais sans le dévisager, sans s'attarder à « la couleur de ses yeux », comme le dit Lévinas, ou au « reflet de ses ponts », comme le dit René Char. Rappelons que la transposition est un acte mathématique qui replace à un autre endroit les mêmes points; elle déplace sur un autre plan une figure. La métaphore recontextualise le réel.

---

<sup>664</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 149

<sup>665</sup> *Ibid.*

<sup>666</sup> *Ibid.*

## 3.12 Le chant de l'existence

Le chant/ À une manière/ Bien à lui//  
D'ouvrir/ Des blessures/ Enchanteresses<sup>667</sup>.

Eugène Guillevic

Le cœur de l'être accède à la poésie. Le poète doit être présent — dans le présent lui-même, dans l'existence : « Difficile est le chant, dit Heidegger, en cela que chanter ne doit plus être ambition, mais existence<sup>668</sup>. » Le poète quitte un monde et sa logique. Comme l'écrit Fernand Ouellette : « [...] en pénétrant dans le *templum*, lieu métaphysique où survint le poème, la poésie plie la pensée à sa loi profonde, lui donne son assomption en l'affranchissant des catégories de l'énonciation, du discursif et de la logique<sup>669</sup>. » Le poète passe du concept à la logique du cœur.

Nous l'avons vu, ce dire de l'être est le chant de l'entière perception, au-delà de soi : « Ceux qui risquent plus sont ceux qui disent plus par leur chant. Leur chant se dérobe à toute imposition délibérée de soi-même<sup>670</sup>. » La poésie exige ce retournement de la conscience. La déclosion a lieu dans l'hypostase, lorsqu'un existant contracte son exister. Le poète éprouve le présent de l'existence entière. Il ne s'impose pas, mais puise dans l'éclaircie les traits de l'existence profonde, d'une vérité qui émerge. Il puise à même cette force, comme le pense Paul Claudel : « Toute créature est, par cela même que créée, créatrice, dépositaire sous

---

<sup>667</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 348.

<sup>668</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 381.

<sup>669</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 151.

<sup>670</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 380.

le commandement nouveau qui l'épouse d'une force prête à sourdre figuratrice<sup>671</sup>. »

où chante-il la chair  
ce dernier muscle de la fleur

Le poète chante, il ne reproduit pas : « Leur chant ne sollicite pas quelque chose qui sera à produire<sup>672</sup>. » Le poète s'ouvre au dire de l'être devant l'Autre.

pays de boucles et de bardes  
l'eau délivre la langue  
sur la plage  
  
un chant de fenêtres  
le temps

Le chant poétique s'équilibre dans l'être : « [...] l'espace intime du monde s'établit lui-même dans sa spaciosité<sup>673</sup>. » Le poème surgit de l'être, dans son espace et dans le temps. Paul Chamberland présente aussi cette idée quand il affirme que le monde, le moi et le langage arrivent en même temps au poème : « Ce qui fait événement du poème tient à ce que le monde, la subjectivité, le langage y commencent, indissociables, et ne cessent jamais d'y commencer<sup>674</sup>. » Ce moment — du même et de l'autre, — est celui de l'être en lien devant l'autre. Le poète chante la présence d'une existence éprouvée : « Chanter le chant signifie : être présent dans le présent lui-même — exister<sup>675</sup>. » Cette présence implique une crispation de l'existence anonyme et une relation à la mort, un impouvoir

---

<sup>671</sup> Paul Claudel, *Art poétique*, p. 16.

<sup>672</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 380.

<sup>673</sup> *Ibid.*

<sup>674</sup> Paul Chamberland, « Un poème n'arrive que par accident » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval ], p. 38.

<sup>675</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 380.

manifeste. Elle implique aussi un changement de perspective : « Le difficile ne réside pas seulement dans la difficulté de créer l'œuvre de la parole, mais aussi dans la difficulté de passer de l'œuvre de la vision encore exigeante des choses, de l'œuvre de l'œil à l'œuvre du cœur<sup>676</sup>. » Même si on connaît la puissance du discours, la domination culturelle et institutionnelle de l'idéologie marchande actuelle, ce retour à la logique du cœur est encore possible de nos jours.

derrière le lieu liquide  
une transmutation  
est-elle encore possible avec les pierres

L'œuvre poétique concerne cette autre relation, la qualité d'un entendement de l'être et sa capacité de retourner à la conscience de l'œuvre : à une sorte d'intimité première avec le monde. La volonté et les objectifs caractérisent l'ambition, le prestige et la réussite; la réception, l'accueil et l'humilité distinguent selon nous l'existence poétique, de même que la simplicité, l'écoute, le recevoir, la nudité et, aussi, le plénitude du temps véritable. Bien sûr, à côtoyer le sacré, le divin, certains auteurs peuvent s'enfler de grandiloquence, comme le géant Victor Hugo. Il n'en reste pas moins que l'ambition humaine lutte le plus souvent contre le temps escompté; un suspens pèse quant à la réussite. L'existence poétique cherche davantage à rester en lien avec le temps véritable. Le poète demeure en relation avec le visage de l'Autre. Il écrit à partir d'un impouvoir manifeste et tente d'éprouver dans sa parole une relation avec l'avenir, l'infini de la parole à venir.

Heidegger soulève une autre difficulté : abandonner l'atteinte pour que la poésie véritable existe. Il écrit :

---

<sup>676</sup> *Ibid.*

Ce qui, en revanche, fait question, c'est de savoir quand nous sommes de telle sorte que notre être soit chant, et un chant dont le son ne retentisse pas n'importe où, mais soit vraiment un chanter dont la résonance ne s'accroche pas à quelque chose qui ait été finalement encore atteint, mais s'est déjà brisée en sonorité afin que seul le chanté se déploie<sup>677</sup>.

Le chant poétique semble véritable s'il y a une extériorité de soi, un déploiement sans fin. Pierre Vadeboncœur le confirme, l'atteinte n'est pas l'objet de la poésie et de l'art :

[...] la recherche désireuse et irrationnelle qui consiste à forcer les défenses d'une matière refermée sur un mystère est une entreprise qui n'a pas de fin. Il ne s'agit pas de revenir mais d'aller indéfiniment. Cela ne cessera pas, car rien ne sera vraiment obtenu sauf une joie. Il ne s'agira jamais que d'approcher, jamais d'atteindre<sup>678</sup>.

La relation elle-même comble l'être : aller suffit, car c'est toujours aller vers plus que soi, se transcender, la seule façon d'être. Rappelons nous que Lévinas parle d'une « aspiration inassouvisable ».

Contrairement au dire plus conceptuel, le souffle poétique dit pour rien : « Car ce souffle [...] n'est pas le dire en général ; ce souffle est un autre souffle, un autre dire que le dire ordinaire des hommes. L'autre souffle ne brigue plus tel ou tel objet, il est un souffle pour rien<sup>679</sup>. » Heidegger ne dit-il pas que l'œuvre d'art provient du rien et non pas du néant ? Le souffle poétique possède aussi cette origine. Rainer Maria Rilke le dit autrement : « Chanter en vérité est un tout autre souffle./ Un souffle pour rien. Un vol dans le dieu. Un vent<sup>680</sup>. » Voilà sans doute pourquoi : « Chanter, écrit Heidegger, c'est depuis le centre inouï de la pleine

---

<sup>677</sup> *Id.*, p. 381.

<sup>678</sup> Pierre Vadeboncœur, *Essais inactuels*, p. 102.

<sup>679</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 382.

<sup>680</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 137.

nature, être emporté au passage du vent<sup>681</sup>. » Le poète est attiré dans le souffle de Dieu, sous l'expression qui s'anime, de glaise. Il éprouve la détresse du présent. Il fait face à la menace de la perception objective issue d'une domination de la technique et découvre une autre option, soit un dire plus étendu :

Ceux qui risquent plus sont les poètes, et qui plus est, ceux dont le chant tourne notre être sans abri face à l'ouvert. Ces poètes chantent parce qu'ils retournent la séparation contre l'ouvert, et sa détresse, dans le salut de l'entier, parce que, dans la détresse, ils recordent la salvation<sup>682</sup>.

Le poète retourne à la dimension de l'être. Il contient la séparation habituelle entre l'étant et les objets. Il exprime ce que nous ne voyons pas d'ordinaire : « Ceux qui risquent plus sont ceux qui veulent le plus dans la mesure où ils veulent d'une autre manière que l'auto-imposition délibérée de l'objectivation du monde<sup>683</sup>. » Au fond, le poète change de paradigme, comme le schéma 3.1 le démontre. Il privilégie davantage la colonne de droite et passe ainsi de l'étant à l'être, de la raison à la logique du cœur, de l'autre objectivé à la présence de l'autre comme autre, sans que tout soit aussi radicalement tranché dans le poème.

---

<sup>681</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 383.

<sup>682</sup> *Id.*, p. 382.

<sup>683</sup> *Id.*, p. 383.

## Schéma 3.1 : Retournement de la conscience

Raison instrumentale	Espace du cœur
Véracité	Vérité éprouvée
Ignore la réalité de l'être	Éprouve la réalité de l'être
Ignore la menace qui pèse sur l'être	Risque son essence
Étant réduit au connu	Être entier ouvert à l'être
Se sépare et met à distance	Joint, réunit et éprouve
Identité et structure identificatoire	Différence et structure disruptive
Séparation sujet/objet	Liaison dans la séparation sujet/objet
Rivé à soi	Au-delà de soi
Avenir programmé par soi	Avenir à venir par l'autre
Sphère du calcul	Sphère de la présence
Séparation entre monde/sujet/langue	Liaison entre monde/sujet/langue
Coupure du présent	Présence au présent
Extériorise la différence	Porte en soi la différence
L'Autre est objectivité	Répond de l'autre en relation
Objectivation	Existence profonde
Distant et calculateur	Touché
Refuse le plus souvent la mort	Consent à la mort
Ambition et pouvoir	Existence et impouvoir
Contrôle et maîtrise	Égarement et déroute
Perpétue son opinion et son regard	Perdition et dérélition
Reste dans ses vues	Retourne à l'initial
Appropriation	Dépossession
Voie et moyen	Aspiration et ouverture
Production et produit culturel	Création et œuvre
Contenus	Au-delà des contenus
Utilise les mots comme des choses	Ouvre les mots vers les choses
Représentation	Autre présence possible au monde
Impose un regard sur les choses	Fait plus halte dans les choses
Se ferme à une autre parole possible	S'ouvre à une autre parole possible
Extinction de la figuration	Figuration
Énonciation pratique	Annonciation poétique
Perpétuation de la langue dominante	Rupture avec la langue dominante
Discours	Chant de l'existence
Face visible des choses	Invisible des lignes et du monde
Diffuse la parole connue	Cherche à taire la parole connue
Dicte et édicte	Veille
Dit restreint et partiel	Dire plus et total
Partie du monde reconnu	Totalité de l'existence mise à nu

Le poète cherche un dire plus complet, entier. Il propose la mesure sacrée d'une origine. Percy Bysshe Shelley écrit : « Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man<sup>684</sup>. » Le poète éprouve cette détresse d'une errance sans divinité : il ne possède plus rien — même pas sa langue<sup>685</sup>. Heidegger décrit la nécessité de son geste : « Parce qu'ils éprouvent la perdition en tant que telle, les poètes [...] sont en chemin vers la trace du sacré. Leur chant au-dessus de la terre sauve ; leur chant consacre l'intact de la sphère de l'être<sup>686</sup>. » Le poète découvre l'être en devenir, tend vers l'initial et perd tout repère extérieur à cette relation. Il y trouve un fondement, le temps de l'existence où il passe ailleurs dans une écoute qui n'en finit jamais.

Le poète apporte à l'humanité la trace d'une ligne de partage entre l'être et le sacré : « Ils apportent aux mortels la trace des dieux enfouis dans l'opacité de la nuit du monde<sup>687</sup>. » Il apporte la liaison dans la séparation, la plénitude du manque, cette « présence de l'absence<sup>688</sup> », l'entièreté du souffle. Il apporte ce temps créateur véritable. Heidegger l'affirme quand il écrit :

[...] seul dans l'advenue de sa parole [celle du poète], l'avenir est présent.  
Plus cette advenue arrive purement, plus fulgurante en est la demeure.

---

<sup>684</sup> Nous traduisons : La poésie redynamise depuis des décennies le passage de la divinité dans l'être humain. Percy Bysshe Shelley, cité par Mikel Dufrenne dans *Le poétique*, p. 116.

<sup>685</sup> Il nous semble qu'encore hier, la langue des poètes possédait quelques charmes, une magie que les poètes utilisaient, un pouvoir, pour ensorceler Cerbère et les dieux. Mais ces dieux, où sont-ils aujourd'hui ? La langue elle-même semble avoir perdu son prestige.

<sup>686</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 384.

<sup>687</sup> *Ibid.*

<sup>688</sup> C'est le titre d'un recueil de Rina Lasnier.



Plus secrètement l'avenir s'épargne dans cette pré-diction, plus pure est l'arrivée de l'advenue<sup>689</sup>.

La poésie dépend de cette fulgurance, de la gravité de la mort éprouvée. On la rencontre chez Paul Celan, Yves Bonnefoy ou André du Bouchet. Heidegger rejoint ainsi, sans le savoir, Lévinas qui définit l'avenir par l'Autre, nous l'étudierons dans le prochain chapitre. Cet avenir est présent dans l'expression poétique. Plus il survient, plus le temps transfigure, plus l'Autre se présente en ses traits. Heidegger parle de l'avenir qui s'épargne. Nous comprenons cette épargne, non pas comme le calcul qui met de côté (pour l'avenir), mais plutôt comme une forme de recevoir (de l'avenir lui-même). Il reste toujours à venir; il n'est pas entravé et perçu en fonction d'un objectif ou d'un objet. L'avenir s'épargne dans cette prédiction, car le poète refuse de compléter le dire et d'entrer dans la diction qui clôt le cercle de l'être. Ce point est important : le dire poétique accomplit l'avenir de la parole et de l'être en ne comblant pas le fossé entre l'être et la parole, et entre l'être et l'autre; il laisse la place à cette dualité une, que Heidegger appelle le différend. Nous l'étudierons au chapitre 5. C'est en ce sens que le poète passe par l'autre, il le rejoint. C'est en ce sens aussi qu'il accomplit le temps. Dire devient en quelque sorte l'acte de préserver l'être dans l'ouverture. Ce dire n'a pas de fin.

Avant toute diction, toute énonciation, l'écriture poétique déploie un monde d'avant la langue, un monde de l'être, figuré par un assemblage de traits, de mots liés les uns aux autres dans une forme de mort, de départ pour toujours, un glissement choisi<sup>690</sup>. La parole poétique « [...] demeure ce qui n'a pas cessé

---

<sup>689</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 384.

<sup>690</sup> Paul Valéry en cela est très clair dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : « [...] c'est celui en nous qui choisit, écrit-il à la page 84, et

d'être<sup>691</sup>. » Cela est vrai. Que nous pensions à Charles d'Orléans, à Étienne Jodelle ou à Émile Nelligan, leur dire n'a pas cessé, d'être, ne cessera pas, d'être, comme ceux de William Blake, d'Emilie Dickinson ou des Browning. Ils ont éveillé pour toujours cette source de leur pas, qui devient tout à coup la nôtre, ce temps véritable et profond d'un devenir essentiel qui nous ramène à cette intensité première de l'être au monde. Ils ont laissé venir, et leurs poèmes la laissent toujours venir, cette parole essentielle. Ce qu'ils ont vu, ressenti, découvert, leurs poèmes nous le découvrent encore, comme la perte d'un manteau, les jardins de l'enfance, et cette manière de recevoir ce qui n'est déjà plus qu'un simple regard. Leur poésie n'a pas de fin. D'ailleurs, comme le prophétise Ossip Mandelstam : « [...] il n'y a pas eu encore de poète<sup>692</sup>. » La poésie commence toujours à exister — en son propre chemin. Elle crée la route au travers des murs, entre la perception lointaine d'une silhouette qui se révèle être, plus près de nous, la souche d'un vieil arbre. Mais l'important n'est pas de voir (le vrai), mais de percer la vue, d'aller au-delà de la vision des choses, en vérité, et de marcher toujours plus loin vers cette absence de certitudes, vers la présence d'une autre vérité manifeste.

---

c'est celui qui met en œuvre, qu'il faut exercer sans repos. » Choisir un mot poétique, c'est choisir cet axe de glissement, cette ouverture avant le mot.

<sup>691</sup> Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 385.

<sup>692</sup> Ossip Mandelstam est cité par Paul Chamberland à la fin de son article « Un poème n'arrive que par accident » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 44.

je quitte à l'unisson le sacre  
des indices des flaques

je vois dans l'aube cette avenue  
au bout de l'édifice et de la flèche  
l'antique rondeur des palmes

un feu  
m'interdit le suffrage

j'échoue dans ce matin  
nouvelle Espagne

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

UNE TOUT AUTRE PAROLE  
AU CROISEMENT DES PENSÉES DE HEIDEGGER ET DE LÉVINAS  
VOLUME II

THÈSE  
PRÉSENTÉE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI  
comme exigence partielle  
du programme de Doctorat en Lettres

PAR

FRANÇOIS DESFOSSÉS

AVRIL 2008

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	III
AVANT-PROPOS .....	IV
RÉSUMÉ .....	V
TABLE DES MATIÈRES .....	VI
LISTE DES TABLEAUX .....	IX
LISTE DES SCHÉMAS .....	X
INTRODUCTION : L'EXIGENCE DU SAVOIR .....	1
<i>Savoir reconnaître la poésie</i> .....	9
<i>Tentative de définition</i> .....	13
<i>Le savoir poétique</i> .....	15
<i>Le problème de la création poétique</i> .....	20
<i>La nécessité de l'autre</i> .....	24
<i>Le problème du matériau poétique</i> .....	26
<i>La nécessité d'un changement de la perception</i> .....	27
<i>La poésie : un autre genre de langage</i> .....	33
<i>Un premier pas poétique</i> .....	38
<i>Une démarche d'écriture inversée</i> .....	39
<i>Une finalité explorée</i> .....	55
 PARTIE 1 : LA DIMENSION TRANSCENDANTE .....	 58
CHAPITRE 1 : METTRE EN ŒUVRE LA VÉRITÉ .....	61
1.1 <i>La vérité poétique</i> .....	63
1.2 <i>Logique du dépassement</i> .....	64
1.3 <i>L'avènement de la vérité</i> .....	69
1.4 <i>La vérité de l'être</i> .....	73
1.5 <i>L'œuvre n'est pas une chose</i> .....	79
1.6 <i>L'œuvre est plus qu'un produit</i> .....	83
1.7 <i>La fonction de l'œuvre d'art</i> .....	88
1.8 <i>Le mouvement d'émergence de la vérité</i> .....	91
1.9 <i>L'étonnement de l'œuvre</i> .....	96
1.10 <i>L'ouverture et la déclosion</i> .....	99
1.11 <i>Le savoir-faire poétique</i> .....	103
1.12 <i>Matériau et visée poétique</i> .....	105
1.13 <i>Le combat entre le monde et la terre</i> .....	108
1.14 <i>L'installation du faire-venir</i> .....	112
1.15 <i>La vérité du traitement poétique</i> .....	115
1.16 <i>L'écriture poétique est le trait de la nomination première</i> .....	122
1.17 <i>La poésie et le discours</i> .....	126
1.18 <i>L'image nue</i> .....	131
1.19 <i>La pratique de l'ailleurs</i> .....	139

CHAPITRE 2 : LE TEMPS VÉRITABLE.....	140
2.1 La problématique du temps .....	142
2.2 Le temps véritable.....	143
2.3 La solitude de l'être .....	145
2.4 L'autre mystère .....	148
2.5 Prisonnier du présent .....	151
2.6 L'existence anonyme.....	153
2.7 L'emprisonnement du sujet dans le souci de soi .....	157
2.8 Les éloignements de la connaissance et du monde .....	161
2.9 Le temps est une zone de rencontre.....	167
2.10 Faire une autre parole.....	169
2.11 La transcendance et l'écriture poétique.....	171
2.12 Le temps du poème.....	173
2.13 Se préparer à la rencontre .....	175
2.14 Parvenir à la crispation de la solitude par la souffrance.....	179
2.15 Parvenir à une relation à la mort.....	183
2.16 Impouvoir et structure de la transcendance.....	187
2.17 L'aspiration et l'attente.....	191
2.18 La relation à l'autre est l'axe formateur du poème .....	193
2.19 Mon errance est reine.....	196
2.20 L'illimité effraie .....	200
2.21 Recommencer à exister dans les mots.....	201
2.22 Le puits de la perte .....	203
2.23 L'expérience du temps.....	208
2.24 Ma rencontre possible.....	210

## PARTIE 2 : L'ÉPREUVE DU PRÉSENT..... 212

CHAPITRE 3 : RETOUR AU CHANT DE L'EXISTENCE .....	215
3.1 La détresse poétique .....	218
3.2 Risquer son être .....	224
3.3 La menace de l'objectivation.....	230
3.4 Retournement de la conscience .....	233
3.5 Consentir à la perception pure de la mort.....	235
3.6 Consentir à être touché.....	238
3.7 Choisir la figure.....	240
3.8 L'être retourné dans la poésie .....	243
3.9 Jardiner dans cette relation plus ample avec les choses .....	247
3.10 Mon travail dans la transcendance.....	258
3.11 Le dire poétique .....	267
3.12 Le chant de l'existence .....	274

## TABLE DES MATIÈRES..... 285

DES VOIX ME RAPPELLENT.....	288
-----------------------------	-----

CHAPITRE 4 : L'ÉCRITURE CARESSANTE.....	323
4.1 Explorer un autre langage.....	326
4.2 Le mode d'être de la caresse .....	329
4.3 La caresse est un jeu.....	339
4.4 La caresse est une forme de réponse .....	346
4.5 Le travail des pleurants.....	349
4.6 Toucher à la blessure ouverte .....	356
4.7 La relation amoureuse .....	359
4.8 Passer au-delà du touchant .....	364
4.9 Glissements.....	368
4.10 Le poème est à venir .....	373
4.11 Diachronie et attente.....	378

## PARTIE 3 : LE TRAVAIL POÉTIQUE .....383

CHAPITRE 5 : PRENDRE EN CHARGE LE DIFFÉREND .....	385
5.1 Le jeu de l'éveil .....	388
5.2 La poésie fait signe .....	391
5.3 Le signe est le lieu .....	396
5.4 L'entretien du dialogue .....	399
5.5 Le don du renoncement .....	406
5.6 Immédiation de la sensibilité .....	413
5.7 Le temps de la poésie .....	420
5.8 L'image dévoile .....	427
5.9 Séjour à la frontière .....	435
5.10 Dire c'est aussi écouter .....	445
5.11 Une mise à distance .....	446
5.12 Dévoiler la tendresse en secret .....	450
5.13 Mesure d'une poésie de l'être .....	454
5.14 Le retrait .....	462
5.15 La réserve .....	468
5.16 Lui-même : un autre .....	470

CHAPITRE 6 : TON NOM EST MA LUMIÈRE .....	475
---	-----

## CONCLUSION : LE POINT D'ÉMERGENCE .....545

<i>L'appel d'une parole infinie</i> .....	553
<i>La séparation assumée</i> .....	557
<i>Ce point de médiation</i> .....	558
<i>Un différend assumé</i> .....	560
<i>La référence de l'image poétique</i> .....	560
<i>Une expression totale</i> .....	562
<i>Un soi océanique</i> .....	563
<i>Penser l'acte d'œuvrer</i> .....	565
<i>Une attente sans attendu</i> .....	571
<i>Une écoute sans terme</i> .....	573
<i>Un autre pont, un autre poème</i> .....	574

## BIBLIOGRAPHIE .....577

<i>Œuvres de Martin Heidegger et d'Emmanuel Lévinas</i> .....	577
<i>Recueils de poésie</i> .....	578
<i>Anthologies de poésie et ouvrages généraux</i> .....	590
<i>Théorie : réflexions de philosophie et réflexions de poétique</i> .....	591

## ANNEXE 1 : LISTE DES INTERCALAIRES ..... 601

DES VOIX ME RAPPELLENT



[...] le poète est appelé par les autres — par la poésie à travers les autres poètes — à produire à son tour une œuvre singulière<sup>693</sup>.

Mikel Dufrenne

---

<sup>693</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, p. 5.

Ce microrecueil rassemble 12 poèmes conçus à partir de la poésie d'autrui. J'ai prélevé plusieurs vers lors de la lecture de mon corpus et je me suis laissé toucher par des extraits poignants. J'ai rassemblé ces passages dans un ensemble (plus de 200 pages), où j'ai ensuite puisé un par un certains vers pour en faire des poèmes. Cette création a été très importante dans mon parcours. Elle m'a permis de constater que j'étais capable de reconnaître la poésie, d'abord chez les autres, et d'écrire des poèmes qui restent à la hauteur de ces grandes voix. Dès lors, il ne me restait plus qu'à produire par moi-même le matériel premier, écrire mes propres vers, et en faire des poèmes.

Mes exigences ont toujours été très élevées. Je m'attends toujours à découvrir une voix sortie de mes entrailles, à de la nouveauté, nouvellement énoncée, toujours, de vers en vers, à une parole qui ne vieillit pas, que de nombreuses relectures n'épuisent et n'usent jamais.

Je me demande également si ces poèmes sont de moi. On ne peut pas dire que j'ai copié la voix d'un auteur en particulier. Au contraire, on dirait une célébration de l'autre voix de la poésie, des voix autres qui font, ensemble, le poème de tous, mais qui font également le poème singulier.

Trouver des phrases qui sonnent juste, que l'on voudrait avoir écrites<sup>694</sup>.

Paul Chanel Malenfant

ET

[...] à chaque instant remettre le langage dans la voie<sup>695</sup>.

Paul Valéry

---

<sup>694</sup> Paul Chanel Malenfant, *Matériaux mixtes*, p. 46.

<sup>695</sup> Paul Valéry, *Ego Scriptor*, p. 138.

1.

je reprends ce chemin qui commence avant moi<sup>696</sup>  
 c'est une autre lueur à présent qui me guide<sup>697</sup>  
 tout un parler profond m'envahit peu à peu<sup>698</sup>  
 je sers de signe<sup>699</sup> tout  
 devient lieu<sup>700</sup>  
 exil mûrissement<sup>701</sup>  
 les choses  
 sont tournées vers l'ailleurs<sup>702</sup>  
 les ponts font naître des rivages<sup>703</sup> des fleurs  
 redeviennent des flammes<sup>704</sup>  
 je cueille par la bouche la surface des heures<sup>705</sup>  
 le travail de mes yeux clos reprend<sup>706</sup>  
 l'invocation se fait matière<sup>707</sup>  
 le temps se forme dans le fruit<sup>708</sup>  
 vers le dehors de la nuit de toute langue<sup>709</sup>  
 celle qui fait cercle autour de moi<sup>710</sup>  
 j'évoque un lieu qui nous devance  
 cet alphabet de l'ombre<sup>711</sup> cette naissance  
 de l'être à l'échange gratuit  
 des fenaissions du cœur<sup>712</sup>  
 quelque chose m'attend parmi les choses<sup>713</sup>

<sup>696</sup> André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, p. 87. Spécifions que dans la majorité des cas, la citation est intégrale. Cependant, nous avons modifié certains vers en toute liberté, par exemple, en changeant un mot ou en conjuguant le verbe autrement. Plus rarement, seul l'esprit du vers a été conservé, bien qu'il ne soit plus vraiment reconnaissable. De plus, nous avons ajouté quelques vers personnels. Nous donnons un exemple d'un changement dans la note suivante.

<sup>697</sup> Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, p. 172. Le mot lueur remplace ici le mot fureur.

<sup>698</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 203.

<sup>699</sup> Eugène Guillevic, *Étier*, p. 209.

<sup>700</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 110.

<sup>701</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 45.

<sup>702</sup> Jean Mambrino, *N'être pour naître*, p. 29.

<sup>703</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 100.

<sup>704</sup> Guillaume Apollinaire, *Alcools*, p. 118.

<sup>705</sup> Nicole Brossard, *Installations*, p. 78.

<sup>706</sup> Martine Audet, *Orbites*, p. 42.

<sup>707</sup> Anne-Marie Albiach, *Figurations de l'image*, p. 49.

<sup>708</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 27.

<sup>709</sup> *Id.*, p. 170.

<sup>710</sup> *Id.*, p. 227.

<sup>711</sup> Richard Rognet, *Recours à l'abandon*, p. 70.

<sup>712</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 117.

<sup>713</sup> Bernard Noël, *La chute des temps*, p. 259.

je suis arrivé  
 à ce qui commence<sup>714</sup>  
 l'absence un regard<sup>715</sup> le haut désir me porte<sup>716</sup>  
 j'ouvre à nouveau les yeux les mains<sup>717</sup>  
 la lumière sur mes doigts se transforme en eau pure<sup>718</sup>  
 tout se touche et s'affine arrive dans le chant  
 l'étendue se rassemble autour de notre vœu<sup>719</sup>  
 je fais d'un mot une barque<sup>720</sup>  
 ma mort progresse<sup>721</sup>  
 ce sont les bruits d'une vie qui me déborde<sup>722</sup>

---

<sup>714</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 19.

<sup>715</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 29.

<sup>716</sup> Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*, p. 15.

<sup>717</sup> *Id.*, *Le premier mot*, p. 61.

<sup>718</sup> *Id.*, *Le temps premier*, p. 97.

<sup>719</sup> Eugène Guillevis, *Sphère*, p. 137.

<sup>720</sup> Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, p. 78.

<sup>721</sup> Martine Audet, *Orbites*, p. 65.

<sup>722</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 66.

2.

je marche au-dedans de cet espace nouveau<sup>723</sup>  
 toute une vie imaginée sous l'eau<sup>724</sup>  
 un grand décor au fond de la conscience<sup>725</sup>  
 et le langage défait comme des pas<sup>726</sup>  
 une parole claire ouvre l'espace  
 au pur chemin qui nous précède<sup>727</sup>  
 il y a une mort  
 à force de mûrir  
 le monde<sup>728</sup>  
 tout jaillit au présent  
 ce qui advient<sup>729</sup>  
 c'est en nous-même que l'autre nous attend<sup>730</sup>  
 chaque jour s'approche un peu plus du regard<sup>731</sup>  
 rien n'achève aujourd'hui<sup>732</sup>  
 rien de moins qu'une Asie autour de quelques phrases<sup>733</sup>  
 force est d'aller de se faire traverser  
 par la distance sans rien changer à la distance<sup>734</sup>  
 toute chose habite les images qui cessent<sup>735</sup>  
 une transmutation a lieu<sup>736</sup>  
 un souffle des racines travaille la force d'une mesure<sup>737</sup>  
 l'existence nous devance sans que les mots comblent l'écart<sup>738</sup>  
 quelque chose de moi reste indécis au cours de la descente  
 une certaine douleur<sup>739</sup> au plus nu de moi-même<sup>740</sup>  
 je m'agrandis de tout ce qui m'enchaîne<sup>741</sup>  
 la solitude est ma seule maison<sup>742</sup>  
 je suis là où le regard commence<sup>743</sup>

<sup>723</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 19.

<sup>724</sup> Élise Turcotte, *Piano mélancolique*, p. 84.

<sup>725</sup> Nicole Brossard, *Installations*, p. 124.

<sup>726</sup> Élise Turcotte, *op. cit.*, p. 84.

<sup>727</sup> Antonio Ramos Rosa, *Respirer l'ombre vive*, p. 39.

<sup>728</sup> Marie-Claire Bancquart, *Anamorphoses*, p. 107.

<sup>729</sup> Bernard Noël, *La chute des temps*, p. 144.

<sup>730</sup> *Id.*, p. 187.

<sup>731</sup> Louise Dupré, *Noir déjà*, p. 87.

<sup>732</sup> *Id.*, *Une écharde sous ton ongle*, p. 26.

<sup>733</sup> *Id.*, *Noir déjà*, p. 28.

<sup>734</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 88.

<sup>735</sup> Pierre Ouellet, *Sommes*, p. 46.

<sup>736</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 99.

<sup>737</sup> Anne-Marie Albiach, *Figurations de l'image*, p. 17.

<sup>738</sup> Paul Bélanger, *Origine des méridiens*, p. 53.

<sup>739</sup> Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, p. 14.

<sup>740</sup> Michel Beaulieu, *Fuseaux*, p. 31.

<sup>741</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 146.

<sup>742</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>743</sup> Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, p. 38.

signe constant des choses  
 je plonge dans l'argile<sup>744</sup>  
 je vois cette vie s'inventer sous mes yeux<sup>745</sup>  
 j'écoute le mot qui fait<sup>746</sup>  
 mon sommeil de sable<sup>747</sup>  
 vers l'infini ouvert  
 au-dedans de moi-même<sup>748</sup>  
 en être arrivé là  
 ce n'est pas peu de chose<sup>749</sup>  
 faire du mot  
 la demeure du silence  
 n'a pas d'autre raison<sup>750</sup>  
 à ce monde insensé  
 je ne dis que refus<sup>751</sup>  
 les images se heurtent à l'eau qui monte<sup>752</sup>  
 le corps attend son ouverture<sup>753</sup>  
 chacun devient sa propre porte<sup>754</sup>  
 au niveau des cercles désunis<sup>755</sup>  
 je cède à la contagion du traîneau<sup>756</sup> je change  
 de visage et de voix<sup>757</sup>  
 je sens venir des mots du fond secret de moi  
 cette pierre revit dans la mémoire de l'homme<sup>758</sup>  
 un ordre se compose au faite de l'instant<sup>759</sup>  
 une vérité comme une tour  
 pousse sa propre substance<sup>760</sup>  
 la voix provient de l'angle<sup>761</sup>  
 tout prend acte  
 dans l'immobilité d'une île<sup>762</sup>  
 dans le seul désir de créer d'autres rives<sup>763</sup>

<sup>744</sup> Eugène Guillevic, *Terraqué*, p. 106.

<sup>745</sup> Paul Bélanger, *Les jours de l'éclipse*, p. 38.

<sup>746</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 55.

<sup>747</sup> Roland Giguère, *La main au feu*, p. 71.

<sup>748</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 39.

<sup>749</sup> Constantin Cavafy, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, p. 72.

<sup>750</sup> Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, p. 119.

<sup>751</sup> Marina Tsvétaïéva, *Le ciel brûle*, p. 202.

<sup>752</sup> Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, p. 79.

<sup>753</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 99.

<sup>754</sup> Bernard Noël, *La chute des temps*, p. 228.

<sup>755</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 120.

<sup>756</sup> Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*, p. 203.

<sup>757</sup> Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, p. 152.

<sup>758</sup> Hervé Carn, *L'organisation de la pénombre*, p. 112.

<sup>759</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 28.

<sup>760</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 18.

<sup>761</sup> Anne-Marie Albiach *Figurations de l'image*, p. 61.

<sup>762</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 14.

<sup>763</sup> Roland Giguère, *La main au feu*, p. 19.

j'anime le lien des routes<sup>764</sup>  
 le printemps une façon de parler<sup>765</sup>  
 chaque pierre est un temple<sup>766</sup>  
 encore peu discernable un royaume de cris  
 une évidence éperdue pour la rencontre<sup>767</sup>  
 les mots tombent  
 vers le dedans  
 reconvertis en dialogue<sup>768</sup>

---

<sup>764</sup> André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, p. 11.

<sup>765</sup> Fernando Passoa, *Poèmes de Alberto Caeiro*, p. 109.

<sup>766</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 104.

<sup>767</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 77.

<sup>768</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 22.



## 3

fais un chemin de mon cœur à la terre<sup>769</sup>  
 attends écoute là maintenant<sup>770</sup>  
 choisis ton point pour regarder le monde  
 un amour des objets de confiance  
 une fidélité aux feuilles<sup>771</sup>  
 annonce la catastrophe dans la mémoire des choses<sup>772</sup>  
 retrouve le cœur du rythme du corps<sup>773</sup>  
 laisse monter ton chant  
 de l'entaille de la montagne<sup>774</sup>  
 dans son midi sensible tout mûri<sup>775</sup>  
 il fait feu aujourd'hui  
 dehors ne parle plus<sup>776</sup> les maisons et leurs clés<sup>777</sup>  
 nous savons<sup>778</sup> la stratégie des bêtes les projets  
 inamovibles de l'arbre libre<sup>779</sup>  
 tout se prépare lentement à paraître<sup>780</sup>  
 tout un siècle s'ébruite dans la sécheresse de sa paille  
 parmi d'étranges désinences  
 à bout de cosses de siliques  
 à bout de choses frémissantes<sup>781</sup>  
 une existence me surgit dans le cœur<sup>782</sup>  
 maintenant que la neige nous habite<sup>783</sup>  
 je trouve la réponse essentielle de ses bagues de feu<sup>784</sup>  
 au sillage émouvant des nudités secrètes<sup>785</sup>  
 l'océan ouvre seul le col à la comète<sup>786</sup>  
 place-toi désormais aux limites du lieu<sup>787</sup>  
 prépare-nous à fondre les frontières<sup>788</sup>

<sup>769</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 174.

<sup>770</sup> Paul Chamberland, *Intime faiblesse des mortels*, p. 50.

<sup>771</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 63.

<sup>772</sup> Hervé Carn, *L'organisation de la pénombre*, p. 86.

<sup>773</sup> Saigyô, *Vers le Vide*, p. 27.

<sup>774</sup> Marina Tsvétaïéva, *Le ciel brûle*, p. 120.

<sup>775</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 145.

<sup>776</sup> Madeleine Gagnon, *Le chant de la terre*, p. 257.

<sup>777</sup> Paul Éluard, *Poèmes*, p. 23.

<sup>778</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 101.

<sup>779</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 71.

<sup>780</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 101.

<sup>781</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 11.

<sup>782</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 101.

<sup>783</sup> Michel Beaulieu, *Fuseaux*, p. 17.

<sup>784</sup> *Ibid.*

<sup>785</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 36.

<sup>786</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 58.

<sup>787</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 213.

<sup>788</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 259.

alors naîtra de nos saisons le cercle  
 de la mutation tout entière<sup>789</sup>  
 nous sommes d'un autre temps que vivre<sup>790</sup>  
 l'exil entier nous appartient<sup>791</sup>  
 les sables créent les vases<sup>792</sup>  
 mourir prend peu de temps<sup>793</sup>  
 les objets à mûrir<sup>794</sup> les objets nous épousent<sup>795</sup>  
 car tout instant terrestre est un carrefour<sup>796</sup>  
 le noir travail l'intimité du rien<sup>797</sup>  
 une phrase invente sa vision son mûrissement<sup>798</sup>  
 chaque goutte de pluie est féconde<sup>799</sup>  
 ses gouffres ses rumeurs  
 traverse de ponts interminables<sup>800</sup>  
 invente l'appel de la mort<sup>801</sup>  
 la continuité dans la chute<sup>802</sup>  
 les mots les plus simples les plus justes  
 gorge main abîme<sup>803</sup>  
 habitent le vertige ruisselant des profondeurs<sup>804</sup>  
 tout l'ailleurs est en nous<sup>805</sup>  
 tendre écart<sup>806</sup>  
 le seul ailleurs qui ne ment pas<sup>807</sup>  
 ce non lieu où tout commence<sup>808</sup>  
 c'est un retour au minéral  
 sans âge hors du règne fragile<sup>809</sup>  
 on est toujours au bord<sup>810</sup>  
 du chuchotement d'une promesse<sup>811</sup>

<sup>789</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>790</sup> Pierre Ouellet, *Sommes*, p. 29.

<sup>791</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 15.

<sup>792</sup> Madeleine Gagnon, *Chant pour un Québec lointain*, p. 63.

<sup>793</sup> Emily Dickinson, *Quarante-sept poèmes*, p. 21.

<sup>794</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 57.

<sup>795</sup> Madeleine Gagnon, *Rêve de pierre*, p. 118.

<sup>796</sup> Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 43.

<sup>797</sup> Joseph Julien Guglielmi, *Aube*, p. 132.

<sup>798</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 44.

<sup>799</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 113.

<sup>800</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 44.

<sup>801</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 146.

<sup>802</sup> Monique Deland, *Le nord est derrière moi*, p. 69.

<sup>803</sup> Dominique Sampiero, *La fraîche évidence*, p. 24.

<sup>804</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, 148.

<sup>805</sup> Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre*, p. 19.

<sup>806</sup> Jean Mambrino, *N'être pour naître*, p. 19.

<sup>807</sup> Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre.*, p. 75.

<sup>808</sup> Jean Mambrino, *N'être pour naître*, p. 19.

<sup>809</sup> Marie-Claire Bancquart, *Anamorphoses*, p. 43.

<sup>810</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 30.

<sup>811</sup> Marie-Claire Bancquart, *Anamorphoses*, p. 43.

cette faim de terres et d'astres<sup>812</sup>  
 pour y chercher un bien qui sera nôtre<sup>813</sup>  
 tout se passe au-dessous  
 d'une ligne de partage  
 dans l'épicentre de l'étendue qui prend  
 à chaque pas échéance d'enjeu<sup>814</sup>  
 je reviens de ce jour vers un jour plus profond<sup>815</sup>  
 avec des cœurs nus comme des chambres vides<sup>816</sup>  
 l'eau m'enseigne la science de l'adieu  
 dans les plaintes échevelées nocturnes<sup>817</sup>  
 des mots réduits aux syllabes<sup>818</sup>  
 le murmure prend naissance avant les lèvres<sup>819</sup>  
 ces mots ont une odeur de portes souterraines<sup>820</sup>  
 la parole suffit pour voir<sup>821</sup>  
 pourtant chaque chose demande  
 l'éternelle attention<sup>822</sup> l'effacement  
 fait le chemin vers l'autre rive<sup>823</sup>  
 disant l'homme immortel au foyer de l'instant<sup>824</sup>

---

<sup>812</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 86.

<sup>813</sup> Hölderlin, *Odes, élégies, hymnes*, p. 98.

<sup>814</sup> Anne-Marie Albiach, « *Figure vocative* », p. 40.

<sup>815</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 227.

<sup>816</sup> Alain Grandbois, *Poèmes*, p. 23.

<sup>817</sup> Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*, p. 77.

<sup>818</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 44.

<sup>819</sup> Ossip Mandelstam, *op. cit.*, p. 169.

<sup>820</sup> Antonio Ramos Rosa, *Respirer l'ombre vive*, p. 63.

<sup>821</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 36.

<sup>822</sup> Madeleine Gagnon, *La terre est remplie de langage*, p. 25.

<sup>823</sup> Jean-Louis Giovannoni, *Ce lieu que les pierres regardent*, p. 11.

<sup>824</sup> Saint-John Perse, *Amers*, p. 206.

4.

je nais à chaque jour du monde où je viens comme à toi<sup>825</sup>  
 d'un coup ailleurs accueillis<sup>826</sup>  
 c'est le commencement des destructions<sup>827</sup>  
 quand nous sommes allongés dans nos paupières<sup>828</sup>  
 dans l'ample bras au cœur de l'océan ouvert<sup>829</sup>  
 séjourner seul nous initie<sup>830</sup>  
 nous dormons nus  
 à l'intérieur des fruits<sup>831</sup>  
 c'est l'heure de se taire  
 de devenir le tout que l'avenir convoite<sup>832</sup>  
 il me faut  
 grandir<sup>833</sup>  
 les choses d'avant la nuit<sup>834</sup>  
 ne plus marcher qu'en moi<sup>835</sup>  
 l'intimité du sang avec la sève  
 tissés à la lueur des meules<sup>836</sup>  
 j'entends en moi des bruits de pas  
 et j'élargis mes solitudes  
 de commencement en commencement<sup>837</sup>  
 quelque chose s'accroît en moi depuis cette naissance<sup>838</sup>  
 je restaure le secret  
 pour le miraculeux du monde<sup>839</sup>  
 j'élabore avec flamme une façon  
 de sonner hautement dans l'être<sup>840</sup>  
 tout se joue dans l'absence de voir<sup>841</sup>  
 il n'y a ni la vie ni la mort  
 mais un troisième état nouveau<sup>842</sup>  
 mes pas commencent en d'autres pas<sup>843</sup>

<sup>825</sup> Pierre Ouellet, *Zone franche*, p. 59.

<sup>826</sup> Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre*, p. 24.

<sup>827</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 123.

<sup>828</sup> Bancquart, Marie-Claire, *Opéra des limites*, p. 39.

<sup>829</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 29.

<sup>830</sup> *Id.*, *Élégies de Duino*, p. 175.

<sup>831</sup> Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, p. 50.

<sup>832</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 166.

<sup>833</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 79.

<sup>834</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 22.

<sup>835</sup> Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde*, p. 30.

<sup>836</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 90.

<sup>837</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 79.

<sup>838</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 249.

<sup>839</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>840</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>841</sup> Joseph Julien Guglielmi, *Aube*, p. 9.

<sup>842</sup> Marina Tsvétaïéva, *Le ciel brûle*, p. 192.

<sup>843</sup> Hélène Dorion, *Sans bord, sans bout du monde*, p. 43.

ma force réside dans le lobe de l'oreille<sup>844</sup>  
 je me mets à l'école des choses<sup>845</sup>  
 je suis prêt à supporter l'absence<sup>846</sup>  
 les yeux de la vie s'ouvrent au fond de la terre<sup>847</sup>  
 la lumière renoue  
 avec mes faiblesses  
 dans l'énoncé antérieur<sup>848</sup>  
 je crois aux nuits<sup>849</sup> en la disparition<sup>850</sup>  
 à tout l'inexprimé<sup>851</sup>  
 j'écoute quelque chose qui se dit avant moi  
 tout souriant et inquiet  
 comme les germes<sup>852</sup>  
 j'apprends à être  
 racine de l'oubli et fleurs d'absence<sup>853</sup>  
 cette musique qui depuis l'origine  
 cherche à se faire entendre<sup>854</sup>  
 dans la pluie des naissances<sup>855</sup>  
 dans cette chambre du milieu  
 quelque chose change  
 les fleurs les pierres les années  
 sont ouvertes  
 la vie à l'envers la nourriture  
 ressortent du silence sur tout<sup>856</sup>  
 je viens à ce qui s'ouvre et se défait et se refait<sup>857</sup>  
 une eau se forme pour déchiffrer le mur<sup>858</sup>  
 je libère des ferveurs<sup>859</sup> je fréquente le vent  
 comme un vivier de force et de croissance<sup>860</sup>  
 j'écoute monter en moi l'autorité du songe<sup>861</sup>  
 la parole est à naître<sup>862</sup>

<sup>844</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 57.

<sup>845</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 145.

<sup>846</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique I*, p. 279.

<sup>847</sup> Georges Schehadé, *Les poésies*, p. 77.

<sup>848</sup> Anne-Marie Albiach *Figurations de l'image*, p. 37.

<sup>849</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 29.

<sup>850</sup> Antonio Gamoda, *Clarté sans repos*, p. 55.

<sup>851</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 29.

<sup>852</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 44.

<sup>853</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 68.

<sup>854</sup> *Id.*, p. 204.

<sup>855</sup> *Id.*, p. 158.

<sup>856</sup> Dominique Sampiero, *La fraîche évidence*, p. 25.

<sup>857</sup> François Charron, *Persister et se maintenir dans les vestiges de la terre qui demeurent sans fin*, p. 23.

<sup>858</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 45.

<sup>859</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 29.

<sup>860</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 28.

<sup>861</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>862</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 149.

je descends les degrés de siècles et de sable<sup>863</sup>  
 tapis dans un lieu sans figure  
 bien au-dessous de<sup>864</sup> la lumière  
 donnée aux profondeurs des noces<sup>865</sup>  
 chemin ma parole défaite  
 les bras en cercle sur le sommeil<sup>866</sup>  
 j'entends tinter au fond de moi la clé de la transmutation<sup>867</sup>  
 un point que nul ne peut atteindre<sup>868</sup>  
 perdu à l'intérieur de moi-même perdu<sup>869</sup>  
 quelque chose commence<sup>870</sup>  
 toute chose écoute son nom secret<sup>871</sup>  
 tourne regard vers nous  
 qui méritons cette tendresse<sup>872</sup>  
 la terre se recueille  
 garde mémoire<sup>873</sup> la terre  
 est remplie de langage<sup>874</sup>  
 et je reviens du pays noir où se forment ces sources<sup>875</sup>  
 je sonde la teneur des cils  
 éclairés et soutenus par cette idée  
 tout resplendit à travers l'autre<sup>876</sup>  
 le péril dans nos poutres  
 je pousse la pierre de mon corps<sup>877</sup>  
 pas tout à fait le même qu'en entrant<sup>878</sup>  
 je mets en scène des chemins<sup>879</sup>  
 tourné attentivement vers l'apaisement  
 je suis résolu à cette nuit intacte  
 le cœur multiplié<sup>880</sup>  
 même si je n'ai jamais vu un étang se débattre<sup>881</sup>

<sup>863</sup> Catherine Pozzi, *Très haut amour*, p. 29.

<sup>864</sup> Eugène Guillevic, *Terraqué*, p. 159.

<sup>865</sup> *Id.*, *Sphère*, p. 137.

<sup>866</sup> Anne-Marie Albiach, *Figurations de l'image*, p. 86.

<sup>867</sup> Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre*, p. 67.

<sup>868</sup> Joseph Julien Guglielmi, *Aube*, p. 111.

<sup>869</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 58.

<sup>870</sup> Jacques Ancet, *La chambre vide*, p. 11.

<sup>871</sup> Pierre Ouellet, *Sommes*, p. 16.

<sup>872</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 98.

<sup>873</sup> Eugène Guillevic, *Étier*, p. 189.

<sup>874</sup> Madeleine Gagnon, *La terre est remplie de langage*, p. 27.

<sup>875</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 298.

<sup>876</sup> François Charron, *Persister et se maintenir dans les vestiges de la terre qui demeurent sans fin*, p. 24.

<sup>877</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 100.

<sup>878</sup> Eugène Guillevic, *Sphère*, p. 44.

<sup>879</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 39.

<sup>880</sup> Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, p. 61.

<sup>881</sup> Suzanne Jacob, *Poèmes I*, p. 52.

5.

né au battement d'ailes sauvages<sup>882</sup>  
je prends demeure<sup>883</sup> dans l'argile<sup>884</sup>  
tout est présage<sup>885</sup> apprentissage  
pour l'esprit qui s'éveille<sup>886</sup>  
mes forêts te font signes<sup>887</sup>  
un espace s'éploie sur un nouveau visage<sup>888</sup>  
je le sens : toute vie est vécue<sup>889</sup>  
on dirait que l'enfance est partout<sup>890</sup>  
le secret des sources dans cet asile de cercueil<sup>891</sup>  
la conscience du plus terrible sévit  
elle exige un énorme tribut<sup>892</sup>  
l'acte nu de ma persistance<sup>893</sup>  
une plus profonde entaille  
tout au long du discours  
la présence de la faille<sup>894</sup>  
j'approfondis dans les mots un passage<sup>895</sup>  
dans l'acclamation des choses en croissance  
le ton d'une modulation nouvelle<sup>896</sup>  
mon regard ne quitte plus la passerelle<sup>897</sup>  
je chante l'homme vécu à la puissance du sein<sup>898</sup>  
je descends dans un gouffre de fidélité immortel<sup>899</sup>  
une genèse travaille sous les traits<sup>900</sup>  
parce qu'en nous quelque chose s'allège  
accepte tout plus nettement<sup>901</sup>  
je remets la parole à l'épreuve le sens  
à découvert<sup>902</sup> dans le parfait dénuement

---

<sup>882</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 42.

<sup>883</sup> Gatien Lapointe, *Le premier mot*, p. 32.

<sup>884</sup> Bernard Noël, *La chute des temps*, p. 210.

<sup>885</sup> Antonio Gamoda, *Clarté sans repos*, p. 17.

<sup>886</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 141.

<sup>887</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 121.

<sup>888</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>889</sup> *Id.*, p. 139.

<sup>890</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 302.

<sup>891</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 97.

<sup>892</sup> Anna Akhmatova, *Requiem*, p. 8.

<sup>893</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 18.

<sup>894</sup> Anne-Marie Albiach *Figurations de l'image*, p. 45.

<sup>895</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 276.

<sup>896</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 25.

<sup>897</sup> Hervé Carn, *L'organisation de la pénombre*, p. 16.

<sup>898</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 117.

<sup>899</sup> Eugénio Montale, *Poèmes choisis*, p. 94.

<sup>900</sup> Anne-Marie Albiach, « Figure vocative », p. 19.

<sup>901</sup> Fernando Pessoa, *Poèmes de Alberto Caeiro*, p. 43.

<sup>902</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 239.

d'un langage qui étonne sans cesse<sup>903</sup>  
 la semence de nos mains sombres<sup>904</sup>  
 j'apprends la matière<sup>905</sup> à la main  
 un autre art de traverser le verre<sup>906</sup>  
 le feu brûle aujourd'hui sous d'autres noms<sup>907</sup>  
 voici l'heure où le minéral cherche sa respiration  
 la pierre bouge dans sa peau<sup>908</sup>  
 le chemin du secret danse à la chaleur<sup>909</sup>  
 la mer à nouveau refait le paysage<sup>910</sup>  
 pour ne pas vivre sans espace<sup>911</sup>  
 l'instant s'allonge en profondeur<sup>912</sup>  
 tout est reptile maintenant<sup>913</sup>  
 la nécessité de l'effacement<sup>914</sup>  
 tous les fruits sont ici pour figurer des fleurs<sup>915</sup>  
 pour nommer depuis  
 le silence de ce qui ne ment pas<sup>916</sup>  
 la vérité une armoire pleine d'ombre<sup>917</sup>  
 être en face et rien d'autre toujours  
 en face<sup>918</sup> une étonnante amorce où finalement le sens<sup>919</sup>  
 réveille chaque mot transforme le langage  
 en véhicule d'aurores qui se lèvent<sup>920</sup>  
 voici le feu qui tient la forêt dans sa bouche<sup>921</sup>  
 pour la première fois  
 les constellations se forment pour attirer les passeurs<sup>922</sup>  
 il s'agit d'une persistante approche de l'invisible<sup>923</sup>  
 tout semble se transformer en caresse et douceur<sup>924</sup>  
 la vulnérabilité ose se découvrir

<sup>903</sup> *Id.*, *L'inoubliable, chronique I*, p. 258.

<sup>904</sup> Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 23.

<sup>905</sup> Madeleine Gagnon, *Le chant de la terre*, p. 303.

<sup>906</sup> Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, p. 23.

<sup>907</sup> André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, p. 92.

<sup>908</sup> Jacques Brault, *Poèmes* p. 54.

<sup>909</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 133.

<sup>910</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 30.

<sup>911</sup> Antonio Ramos Rosa, *Respirer l'ombre vive*, p. 16.

<sup>912</sup> Eugène Guillevic, *Sphère*, p. 72.

<sup>913</sup> Roland Giguère, *La main au feu*, p. 75.

<sup>914</sup> Claude Royet-Journoud, *Le renversement*, p. 10.

<sup>915</sup> Paul Éluard, *Poèmes*, p. 70.

<sup>916</sup> Paul Chamberland, *Intime faiblesse des mortels*, p. 9.

<sup>917</sup> Antonio Gamoda, *Clarté sans repos*, p. 111.

<sup>918</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 91.

<sup>919</sup> Normand de Bellefeuille, *Le texte jugement*, p. 18.

<sup>920</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 65.

<sup>921</sup> Henry David Thoreau, *Journal*, p. 104.

<sup>922</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 140.

<sup>923</sup> *Id.*, p. 118.

<sup>924</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 65.



nous engage étroitement<sup>925</sup> le temps  
 me coupe il me manque  
 une part de moi-même<sup>926</sup>  
 je suis mon hors-de-moi et mon envers  
 cerné par les hululements proches<sup>927</sup>  
 je n'ai pas trop de nuits<sup>928</sup>  
 l'inaccessible se profile en langage<sup>929</sup>  
 tout lui est intérieur<sup>930</sup>  
 sauf cette invisible relation du ciel à l'olive<sup>931</sup>  
 comme un bateau coulant dans l'eau fermée<sup>932</sup>  
 la terre n'est plus cette orange<sup>933</sup>  
 je suis revenu  
 à l'origine de l'évidence déchirée<sup>934</sup>  
 qui se déplie selon le rythme lent des longues vagues<sup>935</sup>  
 vêtu de manteaux et de métamorphoses  
 je vais dans les voix qui s'élèvent du temps<sup>936</sup>  
 quitter le monde par le sommet<sup>937</sup>  
 fêter l'arrachement nouveau<sup>938</sup>  
 je refais chaque pas de feu<sup>939</sup>  
 je place dans un poème une main<sup>940</sup>  
 qui sait où elle va  
 dans l'âme blanche du papier<sup>941</sup>  
 tout est façonné dans une spirale sans fin<sup>942</sup>  
 le visage appuyé contre le monde<sup>943</sup>  
 je me tais et je cherche le lieu<sup>944</sup>  
 nous étions quelques autres à cueillir le cristal<sup>945</sup>  
 les véritables gardiens du monde  
 nous qui voyons se mouvoir l'ombre

<sup>925</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 34.

<sup>926</sup> Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*, p. 117.

<sup>927</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 96.

<sup>928</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 224.

<sup>929</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique I*, p. 208.

<sup>930</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 109.

<sup>931</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 36.

<sup>932</sup> Paul Éluard, *Poèmes*, p. 23.

<sup>933</sup> Roland Giguère, *La main au feu*, p. 63.

<sup>934</sup> Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 21.

<sup>935</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 154.

<sup>936</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 55.

<sup>937</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 109.

<sup>938</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 42.

<sup>939</sup> Gatien Lapointe, *Le premier mot*, p. 80.

<sup>940</sup> Louise Dupré, *Une écharde sous ton ongle*, p. 83.

<sup>941</sup> Roland Giguère, *Cœur par cœur*, p. 20.

<sup>942</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 168.

<sup>943</sup> Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde*, p. 91.

<sup>944</sup> Jean-Louis, Giovannoni, *Ce lieu que les pierres regardent*, p. 45.

<sup>945</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 28.

en écoutant les convois souterrains<sup>946</sup>  
 dans la maintenance de l'inutile<sup>947</sup>  
 j'apprends dans l'abandon la tendresse souveraine<sup>948</sup>  
 je marche où la lueur recule<sup>949</sup>  
 je vais par ce flanc de la nuit<sup>950</sup>  
 droitement vers ce regard  
 dans une forme d'oiseau<sup>951</sup>  
 il n'est plus de désert  
 puisque tout est en nous<sup>952</sup>

---

<sup>946</sup> Margherita Guidacci, *L'horloge de Bologne*, p. 55.

<sup>947</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 42.

<sup>948</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 130.

<sup>949</sup> Joseph Julien Guglielmi, *Aube*, p. 7.

<sup>950</sup> Michel Beaulieu, *Fuseaux*, p. 26.

<sup>951</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique I*, p. 43.

<sup>952</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 186.

6.

je meurs à toi<sup>953</sup>  
 centre inoui<sup>954</sup> je veux  
 te recueillir encore<sup>955</sup>  
 en ramenant ici tout le lointain<sup>956</sup>  
 je prends la route qui arrête  
 d'aller quelque part<sup>957</sup>  
 j'écoute je consens<sup>958</sup>  
 en demeurant dans les ombrages<sup>959</sup>  
 je me fais didactique à tous les coins de rue<sup>960</sup>  
 je m'enfonce dans l'inconnu qui creuse  
 en m'obligeant à tourner<sup>961</sup>  
 j'entends un chant monter du fond du temps<sup>962</sup>  
 dans l'autre langue que celle dont nous sommes couverts<sup>963</sup>  
 je donne le premier témoignage  
 d'une gorge habitée de sons<sup>964</sup>  
 j'accepte le jeu<sup>965</sup> cette relation d'accord<sup>966</sup>  
 pour approcher l'échelle du bleu<sup>967</sup>  
 la dernière maison du village<sup>968</sup>  
 je sais beaucoup de ce qu'ils ne savent pas<sup>969</sup>  
 la blessure douce comme une preuve  
 de ce chemin depuis les ténèbres du sang<sup>970</sup>  
 l'outre-vie ce passage hors frontière et hors temps  
 là où il n'y a plus de fatalité d'aucune sorte<sup>971</sup>  
 je vais plus loin la main tendue  
 au mouvement de la pendule<sup>972</sup>  
 à cause des rumeurs des voûtes<sup>973</sup>

<sup>953</sup> Élise Turcotte, *Piano mélancolique*, p. 32.

<sup>954</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 245.

<sup>955</sup> *Id.*, *Le livre d'heures*, p. 91.

<sup>956</sup> Pierre Ouellet, *Sommes*, p. 15.

<sup>957</sup> Hélène Dorion, *Sans bord, sans bout du monde*, p. 14.

<sup>958</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 276.

<sup>959</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 145.

<sup>960</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 135.

<sup>961</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 136.

<sup>962</sup> Gatien Lapointe, *Le premier mot*, p. 81.

<sup>963</sup> Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, p. 64.

<sup>964</sup> Marie-Claire Bancquart, *Anamorphoses*, p. 20.

<sup>965</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 145.

<sup>966</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 145.

<sup>967</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 141.

<sup>968</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 149.

<sup>969</sup> Marina Tsvétaïéva, *Le ciel brûle*, p. 20.

<sup>970</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 24.

<sup>971</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 35.

<sup>972</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 69.

<sup>973</sup> Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 21.

la parole franchit le seuil des corps<sup>974</sup>  
 tout fait défaut<sup>975</sup> où tout commence<sup>976</sup>  
 dans l'érailement des clartés nues<sup>977</sup>  
 dans le temps de l'accueil<sup>978</sup>  
 les liens s'exposent dans le balbutiement  
 quelques minutes avant l'élocution<sup>979</sup>  
 je respire je porte  
 attention à la charge<sup>980</sup>  
 le danger accroît la somme<sup>981</sup>  
 dans la terre sans attaches<sup>982</sup>  
 tout se retrouve au terme  
 d'une longue patience<sup>983</sup> de nos gestes<sup>984</sup>  
 j'entre dans ce souffle d'air qui ne veut rien<sup>985</sup>  
 les mots les plus tremblants libèrent<sup>986</sup>  
 l'inaccessible en croissance<sup>987</sup>  
 cette vérité première qui s'invente  
 à mesure de la perte<sup>988</sup>  
 les dimensions du monde dans l'instant<sup>989</sup>  
 mon jour se passe en reconnaissance<sup>990</sup>  
 une roue c'est l'aube rendue<sup>991</sup>  
 je descends au-dedans de ce nouveau langage<sup>992</sup>  
 j'accompagne les lignes  
 des armoires et des chaises  
 le mouvements de mains et  
 des épaules  
 dans l'inconnaissable chemin<sup>993</sup>  
 je traverse l'espace le temps<sup>994</sup>  
 je nomme les êtres

<sup>974</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 54.

<sup>975</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 143.

<sup>976</sup> Jacques Roubaud, *E*, p. 16.

<sup>977</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 28.

<sup>978</sup> Louise Dupré, *Une écharde sous ton ongle*, p. 74.

<sup>979</sup> Anne-Marie Albiach, *Figurations de l'image*, p. 40.

<sup>980</sup> Paul Chamberland, *Intime faiblesse des mortels*, p. 17.

<sup>981</sup> Emily Dickinson, *Quarante-sept poèmes*, p. 55.

<sup>982</sup> Anne-Marie Albiach, *Figurations de l'image*, p. 40.

<sup>983</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 160.

<sup>984</sup> Michel Beaulieu, *Fuseaux*, p. 31.

<sup>985</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 139.

<sup>986</sup> Margherita Guidacci, *L'horloge de Bologne*, p. 54.

<sup>987</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 220.

<sup>988</sup> Monique Laforce, *Ni fille de ni femme de*, p. 22.

<sup>989</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 133.

<sup>990</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 55.

<sup>991</sup> Joseph Julien Guglielmi, *Aube*, p. 50.

<sup>992</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 195.

<sup>993</sup> Aïgui, *Aïgui*, p. 129.

<sup>994</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 68.

et les choses par leur nom<sup>995</sup>  
 l'épreuve convulsive se fait urgence  
 meurtrière de la perception<sup>996</sup>  
 attente immobile verticale<sup>997</sup> inconnue  
 ma forme préférée  
 comme un peu de soleil dans l'eau froide<sup>998</sup>  
 je suis parvenu à l'état d'ombre<sup>999</sup>  
 l'instant exact d'où surgit<sup>1000</sup>  
 la totalisation d'un univers<sup>1001</sup>  
 où le soleil déplie son papier de couleur<sup>1002</sup>  
 l'espace s'élargit au rythme des vents<sup>1003</sup>  
 cette sonorité du cœur même<sup>1004</sup>  
 je suis en proie à la terre  
 dans le perdu  
 tramant un ailleurs sans retour  
 où scintille un appel<sup>1005</sup>

---

<sup>995</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 124.

<sup>996</sup> Anne-Marie Albiach, « *Figure vocative* », p. 25.

<sup>997</sup> Louise Warren, *Une pierre sur une pierre*, p. 58.

<sup>998</sup> Paul Éluard, *Poèmes*, p. 65.

<sup>999</sup> Roland Giguère, *La main au feu*, p. 25.

<sup>1000</sup> Antonio Ramos Rosa, *Respirer l'ombre vive*, p. 13.

<sup>1001</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 11.

<sup>1002</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 158.

<sup>1003</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 21.

<sup>1004</sup> Aïgui, *Aïgui*, p. 190.

<sup>1005</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 266.

7.

la nuit me sert de cible<sup>1006</sup>  
 j'ai retrouvé l'île natale<sup>1007</sup> où l'on bâtit le feu<sup>1008</sup>  
 l'archipel des mots libérés<sup>1009</sup>  
 sans compas ni règle le germe obscur<sup>1010</sup>  
 et la présence qui fait le silence d'une chambre<sup>1011</sup>  
 comme personne je veux aimer les choses<sup>1012</sup>  
 avec les mains vides<sup>1013</sup> nous pétrir de nouveau  
 de terre et d'argile  
 et souffler la parole sur notre poussière<sup>1014</sup>  
 sous cette activité des fourmis des paupières<sup>1015</sup>  
 je traîne dans ma tête des morceaux de chemins<sup>1016</sup>  
 le soir a secoué sa crinière<sup>1017</sup> les sons les plus purs  
 tout au cœur du silence<sup>1018</sup>  
 les poèmes les lacs et les nids dans ma peau<sup>1019</sup>  
 le jour donne sur la mer<sup>1020</sup>  
 j'en saisis la forme<sup>1021</sup> le sens  
 indistinct de ce qui est sans visage  
 l'éparpillement<sup>1022</sup> le lieu  
 où naît le flux sans trêve<sup>1023</sup>  
 le cercle s'enrichit de ce retour<sup>1024</sup>  
 je n'éteins pas l'être parlant<sup>1025</sup>  
 un regard fonde mon discours<sup>1026</sup>  
 je sais être proche<sup>1027</sup>  
 je consens à passer par le pétale  
 une voyelle l'abîme vertical<sup>1028</sup>

<sup>1006</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 103.

<sup>1007</sup> *Id.*, p. 118.

<sup>1008</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 87.

<sup>1009</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 118.

<sup>1010</sup> Margherita Guidacci, *L'horloge de Bologne*, p. 55.

<sup>1011</sup> Henry David Thoreau, *Journal*, p. 24.

<sup>1012</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 101.

<sup>1013</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 30.

<sup>1014</sup> Paul Célán, *Choix de poèmes*, p. 181.

<sup>1015</sup> Antonio Gamoda, *Clarté sans repos*, p. 83.

<sup>1016</sup> Jacques Brault, *Poèmes*, p. 394.

<sup>1017</sup> Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, p. 28.

<sup>1018</sup> Roland Giguère, *Illuminures*, p. 24.

<sup>1019</sup> Louise Dupré, *Une écharde sous ton ongle*, p. 89.

<sup>1020</sup> Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, p. 103.

<sup>1021</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 17.

<sup>1022</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 282.

<sup>1023</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 312.

<sup>1024</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 103.

<sup>1025</sup> Madeleine Gagnon, *Chant pour un Québec lointain*, p. 88.

<sup>1026</sup> Joseph Julien Guglielmi, *Aube*, p. 11.

<sup>1027</sup> Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde*, p. 21.

<sup>1028</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 169.

ce n'est plus moi qui chante  
 c'est ma respiration<sup>1029</sup> qui surgit de la mer<sup>1030</sup>  
 le temps a tant besoin d'instant ouverts  
 d'allusions marines  
 pour rejoindre le milieu de la tendresse<sup>1031</sup>  
 j'ai besoin de silence<sup>1032</sup>  
 cette réponse natale<sup>1033</sup> un peu  
 de pudeur<sup>1034</sup> un pont  
 de lumière<sup>1035</sup> aléatoire sur l'abîme<sup>1036</sup>  
 la délicatesse du monde au maniement de l'écharnoir<sup>1037</sup>  
 j'hésite à remonter vers le niveau de ma lumière<sup>1038</sup>  
 à ramener au froid la table l'appel  
 ce frottement essentiel du nombre<sup>1039</sup>  
 je pense au jour où nos chevaux ont appris à pleurer<sup>1040</sup>  
 nos chevaux livrés à la terre sans amandes<sup>1041</sup>  
 je parle par les mains et les yeux de cet arbre<sup>1042</sup>  
 à ce qui n'existe pas c'est un geste d'enfant<sup>1043</sup>  
 il était une fois la parole des astres<sup>1044</sup>  
 aux retours d'en dessous<sup>1045</sup>  
 une terre natale rien d'autre<sup>1046</sup>  
 la fête sanctifiante<sup>1047</sup>  
 j'écoute sans arrêt un petit signe<sup>1048</sup>  
 qui ne pourra jamais plus nous atteindre<sup>1049</sup>  
 un inerte rivage au-delà de tout chant<sup>1050</sup>  
 car c'est de l'homme qu'il s'agit et de son renouement<sup>1051</sup>  
 les pores de la terre s'ouvrent dans ma peau<sup>1052</sup>

<sup>1029</sup> Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*, p. 204.

<sup>1030</sup> Cesare Pavese, *Travailler fatigue*, p. 199.

<sup>1031</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 126.

<sup>1032</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 54.

<sup>1033</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 14.

<sup>1034</sup> Jacques Brault, *Poèmes*, p. 347.

<sup>1035</sup> Jean-Guy Pilon, *op. cit.*, p. 54.

<sup>1036</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 63.

<sup>1037</sup> Madeleine Gagnon, *Rêve de pierre*, p. 112.

<sup>1038</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 79.

<sup>1039</sup> Claude Royet-Journoud, *Le renversement*, p. 84.

<sup>1040</sup> Antonio Gamoda, *Clarté sans repos*, p. 61.

<sup>1041</sup> Saint-John Perse, *Éloges*, p. 106.

<sup>1042</sup> Gatien Lapointe, *Le premier mot*, p. 89.

<sup>1043</sup> Dominique Sampiero, *La fraîche évidence*, p. 36.

<sup>1044</sup> Madeleine Gagnon, *Le chant de la terre*, p. 262.

<sup>1045</sup> Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, p. 46.

<sup>1046</sup> Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 27.

<sup>1047</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 169.

<sup>1048</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 21.

<sup>1049</sup> Alain Grandbois, *Poèmes*, p. 181.

<sup>1050</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 74.

<sup>1051</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 58.

<sup>1052</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 139.

l'âge de la forêt mon amour est un songe<sup>1053</sup>  
 du plus profond de la nuit<sup>1054</sup>  
 je veux être une offrande<sup>1055</sup>  
 des animaux se baignent dans tes regards<sup>1056</sup>  
 je germe horizontale<sup>1057</sup>  
 je fais naître un silence où je me suis perdu<sup>1058</sup>  
 toute chose parle ta langue natale<sup>1059</sup>  
 j'absorbe le secret de plantes passées par le feu<sup>1060</sup>  
 les suintements lavés dans la mer<sup>1061</sup>  
 cette lumière suffit à me rendre visible<sup>1062</sup>  
 tous les lieux de la terre nous ignorent<sup>1063</sup>  
 les rues aujourd'hui n'ont pas de lèvres<sup>1064</sup>  
 l'intensité est dépourvue d'horloge<sup>1065</sup>  
 aimer n'est pas matière apprise<sup>1066</sup>  
 le présent langage<sup>1067</sup> en avant de soi<sup>1068</sup>  
 mais je ne désespère plus des racines de l'homme aux muscles de  
 caoutchouc<sup>1069</sup>  
 les cheveux sont mis à la disposition de tous<sup>1070</sup>  
 des œufs de lumière sont ramassés sur la poitrine des édifices  
 tous enduits d'une substance légèrement musicale<sup>1071</sup>  
 je m'en remets à l'œil unique  
 qui a longuement scruté la matité des heures<sup>1072</sup>  
 car sans toucher je ne sais rien<sup>1073</sup>  
 la rue est grande et triste comme un boulevard<sup>1074</sup>  
 l'eau n'est plus la racine du vent<sup>1075</sup>  
 d'une âme qui s'accueille en elle-même

<sup>1053</sup> Georges Schehadé, *Les poésies*, p. 93.

<sup>1054</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 171.

<sup>1055</sup> Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, p. 47.

<sup>1056</sup> *Id.*, p. 67.

<sup>1057</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 71.

<sup>1058</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 152.

<sup>1059</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 114.

<sup>1060</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 83.

<sup>1061</sup> Eugène Guillevic, *Terraqué*, p. 107.

<sup>1062</sup> Louise Warren, *Une pierre sur une pierre*, p. 23.

<sup>1063</sup> Marie Uguay, *Poèmes*, p. 47.

<sup>1064</sup> Robert Yergeau, *Le tombeau d'Adélina Albert*, p. 37.

<sup>1065</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 32.

<sup>1066</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 169.

<sup>1067</sup> Nicole Brossard, *Installations*, p. 85.

<sup>1068</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 188.

<sup>1069</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 93.

<sup>1070</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 45.

<sup>1071</sup> *Ibid.*

<sup>1072</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 23.

<sup>1073</sup> Eugène Guillevic, *Étier*, p. 180.

<sup>1074</sup> Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, p. 72.

<sup>1075</sup> Emily Dickinson, *Quarante-sept poèmes*, p. 79.



infinitude finie<sup>1076</sup>  
 c'est au sommet des arbres  
 ce grand soleil qui veut toucher<sup>1077</sup>  
 une parole nouvelle pour une autre lumière  
 pour un autre langage<sup>1078</sup>  
 je vis ma vie en cercles grandissants<sup>1079</sup>  
 sans forcer ce n'est pas nécessaire<sup>1080</sup>  
 où plus mon heur se fonde<sup>1081</sup>  
 car le temps jette un pont<sup>1082</sup>  
 le seul choix de la vie<sup>1083</sup>  
 je vais vers ce qui vient vers moi<sup>1084</sup>

---

<sup>1076</sup> *Id.*, p. 95.

<sup>1077</sup> Eugène Guillevic, *Sphère*, p. 54.

<sup>1078</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 23.

<sup>1079</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 17.

<sup>1080</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 82.

<sup>1081</sup> Étienne Jodelle, *Anthologie de la poésie française [voir André Gide]*, p. 203.

<sup>1082</sup> Jacques Ouellet, *Qui ose regarder*, p. 35.

<sup>1083</sup> Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, p. 122.

<sup>1084</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 60.

8.

le cercle imaginaire prend corps<sup>1085</sup>  
 je veux cette métamorphose<sup>1086</sup>  
 le chant de la nuit qui se cherche<sup>1087</sup>  
 au plus creux de nos chambres<sup>1088</sup>  
 cette puissance d'affronter le difforme  
 sous les souffrances anciennes  
 de dégager<sup>1089</sup> une violence  
 pour la paix qui a saveur d'eau pure<sup>1090</sup>  
 l'avenir se prend dans l'origine<sup>1091</sup>  
 des images tournantes<sup>1092</sup>  
 je n'ai aucun modèle<sup>1093</sup>  
 pour cette vie seconde hors du temps et profonde<sup>1094</sup>  
 où s'accroît la parole qui fonde<sup>1095</sup>  
 la mort a fait son nid dans mes horloges<sup>1096</sup>  
 un incendie de blancheurs se propage<sup>1097</sup>  
 la grande mort que chacun porte en soi<sup>1098</sup>  
 cette juste mesure du noir<sup>1099</sup>  
 je ne suis plus seul dans le langage<sup>1100</sup>  
 par les chemins d'enfance<sup>1101</sup>  
 cet arsenal des choses non vécues<sup>1102</sup>  
 le commencement de tout<sup>1103</sup>  
 ce qui monte annonce le passage  
 qui permet de franchir les apparences<sup>1104</sup>  
 je viens à ce pouvoir du songe<sup>1105</sup>  
 à cette promesse de la source au soleil<sup>1106</sup>

<sup>1085</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 188.

<sup>1086</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 211.

<sup>1087</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 391.

<sup>1088</sup> *Id.*, *Terraqué*, p. 166.

<sup>1089</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 171.

<sup>1090</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 328.

<sup>1091</sup> *Id.*, *Ce qui fut sans lumière*, p. 23.

<sup>1092</sup> Jacques Ancet, *La chambre vide*, p. 15.

<sup>1093</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 139.

<sup>1094</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 21.

<sup>1095</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 79.

<sup>1096</sup> Margherita Guidacci, *L'horloge de Bologne*, p. 11.

<sup>1097</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 107.

<sup>1098</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 193.

<sup>1099</sup> Normand de Bellefeuille, *Le texte jugement*, p. 2.

<sup>1100</sup> Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 140.

<sup>1101</sup> *Id.*, p. 147.

<sup>1102</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 137.

<sup>1103</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 281.

<sup>1104</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 114.

<sup>1105</sup> Saint-John Perse, *Éloges*, p. 112.

<sup>1106</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 323.

cette rêverie lente<sup>1107</sup> une impossibilité de mentir<sup>1108</sup>  
 l'effondrement en écho<sup>1109</sup>  
 je dis au cœur d'être le cœur<sup>1110</sup>  
 me voici agrippant des signes méconnaissables<sup>1111</sup>  
 je trouve mon bien dans les plus éloignés des mots<sup>1112</sup>  
 et j'ai besoin de vide<sup>1113</sup> pour palper le feu malléable<sup>1114</sup>  
 en fleur tous les mille ans<sup>1115</sup>

---

<sup>1107</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 89.

<sup>1108</sup> Claude Royet-Journoud, *Le renversement*, p. 49.

<sup>1109</sup> Pierre Ouellet, *Sommes*, p. 76.

<sup>1110</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 249.

<sup>1111</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 96.

<sup>1112</sup> Jacques Roubaud, *E*, p. 20.

<sup>1113</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 158.

<sup>1114</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 123.

<sup>1115</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 165.

9.

l'œil plus grand que la ville<sup>1116</sup> je pense  
à la chaleur que tisse la parole autour  
de son noyau<sup>1117</sup> le centre de la dérive<sup>1118</sup> une perspective  
d'infini<sup>1119</sup>  
je suis le maître de mes anamorphoses<sup>1120</sup>  
je construis l'été en quelques jours<sup>1121</sup> ma maison<sup>1122</sup>  
des gestes blancs parmi<sup>1123</sup> l'étrangeté de moi-même<sup>1124</sup>  
l'énigme au plus près de la main<sup>1125</sup>  
dans l'incendie des lignes<sup>1126</sup>  
ma vision change de degré<sup>1127</sup>  
quand plus personne n'entend<sup>1128</sup>  
vient la seule justesse<sup>1129</sup>  
du corps natif au corps adulte<sup>1130</sup>  
la terre tournée vers le mouvement de l'œuf<sup>1131</sup>  
les choses les plus proches se donnent la peine de m'être intelligibles<sup>1132</sup>  
la conscience à Midi<sup>1133</sup>  
l'air ouvre ses paupières<sup>1134</sup>  
dans le foyer secret<sup>1135</sup>  
je dérive au plus près<sup>1136</sup>  
dans la cage des sons<sup>1137</sup>  
je reconnais cet autre  
dans mes pas<sup>1138</sup> l'espace translucide<sup>1139</sup>  
plus avant dans son ordre<sup>1140</sup>

<sup>1116</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 126.

<sup>1117</sup> *Id.*, p. 25.

<sup>1118</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 34.

<sup>1119</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 42.

<sup>1120</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 41.

<sup>1121</sup> André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, p. 17.

<sup>1122</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 115.

<sup>1123</sup> Guillaume Apollinaire, *Alcools*, p. 66.

<sup>1124</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 38.

<sup>1125</sup> Joseph Julien Guglielmi, *Aube*, p. 53.

<sup>1126</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>1127</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 65.

<sup>1128</sup> Madeleine Gagnon, *La terre est remplie de langage*, p. 27.

<sup>1129</sup> Paul Chamberland, *Intime faiblesse des mortels*, p. 17.

<sup>1130</sup> *Id.*, *Fénix integral*, p. 40.

<sup>1131</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 187.

<sup>1132</sup> Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, p. 45.

<sup>1133</sup> Emily Dickinson, *Quarante-sept poèmes*, p. 65.

<sup>1134</sup> Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*, p. 107.

<sup>1135</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique I*, p. 260.

<sup>1136</sup> Michel Beaulieu, *Fuseaux*, p. 44.

<sup>1137</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 54.

<sup>1138</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 105.

<sup>1139</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 122.

<sup>1140</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 90.

quelque chose garde la distance<sup>1141</sup>  
des cailloux qui brillent dans l'eau claire<sup>1142</sup>  
quelque chose noir<sup>1143</sup> cette douceur  
du danger mûrissant<sup>1144</sup>

---

<sup>1141</sup> Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde*, p. 95.

<sup>1142</sup> Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 102.

<sup>1143</sup> Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, p. 76.

<sup>1144</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 235.

10.

c'est de pierre aujourd'hui qu'il s'agit  
 de combler l'espace entre deux siècles<sup>1145</sup>  
 homme approximatif<sup>1146</sup>  
 il est tard pour l'humain<sup>1147</sup>  
 j'aperçois des évocations d'autres mondes  
 des cassures<sup>1148</sup> fragiles  
 portés d'un coup aux extrêmes<sup>1149</sup>  
 la pluie fait apparaître la forme<sup>1150</sup>  
 cette forme en tout qui me surpasse<sup>1151</sup>  
 le sens profond des choses<sup>1152</sup>  
 l'irréparable l'ineffaçable perte<sup>1153</sup>  
 le silence en toute voix<sup>1154</sup> notre force<sup>1155</sup>  
 qui nous construit  
 l'appel de la terre entrouverte  
 promise perceptible et souveraine  
 l'autre parole<sup>1156</sup>  
 je crée les conditions de l'apparaître<sup>1157</sup>  
 un total revirement des choses<sup>1158</sup>  
 dans ce dialogue virtuel<sup>1159</sup>  
 aller suffit<sup>1160</sup>  
 au devant des figures  
 de tout ce qui dérive en détresse  
 dans le monde<sup>1161</sup>  
 les choses découvrent leur secret<sup>1162</sup>  
 la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié<sup>1163</sup>  
 la mort reste le plus urgent<sup>1164</sup>  
 cette méridienne force d'ascension<sup>1165</sup> furieuse

<sup>1145</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 43.

<sup>1146</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 122.

<sup>1147</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 150.

<sup>1148</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 194.

<sup>1149</sup> Paul Chamberland, *Intime faiblesse des mortels*, p. 9.

<sup>1150</sup> Claude Royet-Journoud, *Le renversement*, p. 39.

<sup>1151</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 263.

<sup>1152</sup> *Id.*, *Le livre d'heures*, p. 157.

<sup>1153</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait*, p. 320.

<sup>1154</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>1155</sup> Cesare Pavese, *Travailler fatigue*, p. 27.

<sup>1156</sup> Lionel Ray, *Comme un château défait* p. 37.

<sup>1157</sup> Bernard Noël, *La chute des temps*, p. 11.

<sup>1158</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 158.

<sup>1159</sup> Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, p. 124.

<sup>1160</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 97.

<sup>1161</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 131.

<sup>1162</sup> Jean-Louis Giovannoni, *Ce lieu que les pierres regardent*, p. 13.

<sup>1163</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 190.

<sup>1164</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 92.

<sup>1165</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 124.

le jeu des berges arides<sup>1166</sup>  
 je sais maintenant placer les lignes et leurs battements<sup>1167</sup>  
 par cette sensation du devenir muet<sup>1168</sup>  
 je m'insère entièrement à la chaleur qui nous fonde<sup>1169</sup>  
 je fabrique des ombres<sup>1170</sup>  
 et j'entre en moi l'hiver<sup>1171</sup>  
 plus avant<sup>1172</sup>  
 entre l'être et l'espace<sup>1173</sup>

---

<sup>1166</sup> *Id.*, p. 98.

<sup>1167</sup> François Charron, *Persister et se maintenir dans les vestiges de la terre qui demeurent sans fin*, p. 19.

<sup>1168</sup> Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre*, p. 68.

<sup>1169</sup> François Charron, *op. cit.*, p. 18.

<sup>1170</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 69.

<sup>1171</sup> Michel Beaulieu, *Fuseaux*, p. 78.

<sup>1172</sup> *Id.*, p. 93.

<sup>1173</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 103.

11.

je ne manque pas d'amour mais de réalité<sup>1174</sup>  
 pour invoquer la terre<sup>1175</sup>  
 je me sens de partout déborder et souffrir<sup>1176</sup>  
 je ne reconnais plus ma nudité  
 ce qui chuchote en moi  
 dans le prodige du renoncement<sup>1177</sup>  
 les longues aiguilles tristes se serrent les unes contres les autres<sup>1178</sup>  
 je descends plus bas au filon plus obscur<sup>1179</sup>  
 ma douleur peut parler<sup>1180</sup>  
 au bord du révélé  
 avant le geste avant le mot<sup>1181</sup>  
 ce travail intérieur<sup>1182</sup>  
 quand les pierres me regardent<sup>1183</sup>  
 je donne corps aux flottements<sup>1184</sup>  
 à l'alphabet des ailes  
 des langues ascendantes<sup>1185</sup>  
 le temps traverse le vitrail de l'intime<sup>1186</sup>  
 vient toucher l'ombre son épouse<sup>1187</sup>  
 mon chant est existence<sup>1188</sup>  
 dans cette ampleur du millénaire<sup>1189</sup>  
 je consens à l'argile sans fond<sup>1190</sup>  
 avec des îles sous les paupières<sup>1191</sup>  
 je construis le vif du rapport à la perte<sup>1192</sup>  
 le retour de l'aube à son reflet<sup>1193</sup>  
 dans l'illumination subite<sup>1194</sup>  
 je bascule<sup>1195</sup>

<sup>1174</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 89.

<sup>1175</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 128.

<sup>1176</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 43.

<sup>1177</sup> Dominique Sampiero, *La fraîche évidence*, p. 9.

<sup>1178</sup> Suzanne Jacob, *Poèmes I*, p. 50.

<sup>1179</sup> Pierre Reverdy, *Ferraille*, p. 42.

<sup>1180</sup> Jean-Louis Giovannoni, *Ce lieu que les pierres regardent*, p. 16.

<sup>1181</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>1182</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 101.

<sup>1183</sup> Jean-Louis Giovannoni, *Ce lieu que les pierres regardent*, p. 18.

<sup>1184</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, p. 152.

<sup>1185</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 119.

<sup>1186</sup> *Id.*, p. 106.

<sup>1187</sup> Eugène Guillevic, *Terraqué*, p. 166.

<sup>1188</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 137.

<sup>1189</sup> *Id.*, *Le livre d'heures*, p. 155.

<sup>1190</sup> François Cheng, *À l'orient de tout*, p. 258.

<sup>1191</sup> Louise Dupré, *Noir déjà*, p. 92.

<sup>1192</sup> Joseph Julien Guglielmi, *Aube*, p. 71.

<sup>1193</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>1194</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>1195</sup> Hélène Dorion, *Ravir : les lieux*, p. 51.



dans la croissance du soleil<sup>1196</sup>  
et je marche au côté de la conscience des lampes<sup>1197</sup>

---

<sup>1196</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique I*, p. 273.

<sup>1197</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 117.

12.

je dis adieu à la naissance des angles  
l'amour n'est plus la saison des recours  
j'ai perdu le silence des marches  
l'habitable des mains réunies sous la source  
je ne reverrai plus l'encre des nuits qui penchent  
vers cette première lueur des chambres  
mais si le jour revient comme un enfant  
les bras ouverts jusqu'à la fin je consens  
à partir pour toujours  
sans dire un mot de plus au soleil

## CHAPITRE 4 : L'ÉCRITURE CARESSANTE

nous franchirons la main des cercles de présences

Dire n'est ici qu'un moyen  
Pour arriver à quelque chose  
Qui serait de l'ordre  
Plutôt du toucher,  
D'un autre toucher<sup>1198</sup>.

Eugène Guillevic

---

<sup>1198</sup> Eugène Guillevic, *Étier*, p. 119.

#### 4.1 Explorer un autre langage

Seul celui qui sait se taire peut aussi  
discourir<sup>1199</sup>.

Martin Heidegger

Dans ce chapitre, nous développons un modèle d'écriture à partir des conceptions de Lévinas sur la caresse et l'irréductibilité de l'autre. De la même manière qu'un sujet, selon lui, dans le mode d'être de la caresse et au contact d'un autre, va au-delà de ce contact, nous pensons que le poète, lui, au contact d'une parole, d'une tout autre parole, va au-delà de celle-ci.

La décision de s'engager dans l'exploration d'un autre langage constitue la force et la difficulté d'une démarche poétique. Elle implique une approche ouverte à l'errance, à la perte, à la mort, à l'autre et à un jeu de création qui dépasse l'entendement. Le poète quitte les modes de la connaissance et du pouvoir pour ceux de la quête, de l'aspiration et de l'appel. Il découvre une présence aux choses, médiatisée par des mots. Il entre dans un processus d'ouverture à l'autre et à la mort, qui lui retire toute initiative de contrôle. Dans la trouvaille, il choisit ce qui l'ouvre. La difficulté du travail consiste à répéter ce choix, à le coordonner à d'autres, et à se déporter du côté d'une aventure qui laisse tomber le connu, en acceptant les limites de la langue.

l'ascenseur s'ouvrira  
dans la terre

pour les croisements  
la marée avec l'être  
la fertilité et la faille

---

<sup>1199</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 76.

Le poète se laisse toucher par une parole autre plus grande que lui. Elle ne provient pas de lui, seul, puisque sa venue brise sa solitude intrinsèque. Le poète personnalise en quelque sorte l'existence anonyme dont parle Lévinas. Il fait du poème une forme de conscience en matérialisant le temps véritable.

Dans son ouvrage, *Le temps et l'autre*, Lévinas découvre le contenu de l'autre — cette différence qui tranche entre les différences. Il le découvre dans la féminité. Il compare l'autre à la pudeur, au fait de rester caché. Il découvre également un mode positif d'action qui, sans posséder autrui, respecte son mystère : le mode de la caresse. Celle-ci mène au-delà d'un contact avec l'autre. Cette dynamique de la caresse s'applique selon nous à l'écriture poétique. Nous pensons que le poète qui pratique une écriture caressante a plus de chances de découvrir une autre parole, car il respecte le mystère de cette parole, autre, totalement différente de ce qu'il pourrait écrire tout seul, sans ce type de rencontre. « Le poème annonce la venue de l'Autre, écrit Anne Teyssières. Parfois une vie passe à l'attendre, mais il est là. Tout se passe comme si l'œuvre avait une longueur d'avance sur celui qui l'écrit<sup>1200</sup>. » Le poète exprime cet autre dans une attente de rien. Nous pratiquons ce type d'écriture dans cette thèse.

la main de l'autre  
vers l'autre de la main

équilibrer l'espace  
vers le rebond des arbres dans la rue

Les poèmes que nous écrivons sont dispersés tout le long du discours, non pas pour prouver, bien qu'ils le fassent à l'occasion, un point précis, une idée, mais

---

<sup>1200</sup> Anne Teyssières dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 178.

pour rappeler régulièrement que le poème est autre, lui aussi, qu'il se situe hors du discours, si le poète et le lecteur font le saut, dès qu'ils le souhaitent, dans un autre mode de saisie de l'existence où la pensée cesse de s'appesantir sur un objet.

Le mode d'être de la caresse permet aussi de comprendre la difficulté de la poésie. La création du poème n'exige pas seulement de passer du mode de la vue à la logique du cœur, comme le prétend Heidegger, mais elle dépend d'un autre mode de relation avec le réel. On passe de la démonstration à la respiration, des idées à l'espace du poème. Dans l'écriture conceptuelle, le discours, on écrit pour transmettre des messages, des émotions ou des faits, pour partager des idées, un savoir, et pour s'entendre ou discuter de contenus, pour débattre de pratiques et de théories. La poésie s'oriente davantage vers la reconnaissance d'un pressentir : à découvrir et à mettre en œuvre. Le poète écoute tout mot, le déployant de l'intérieur. Il reste ouvert à une tout autre image du monde. Il ne dresse pas son col, blanc, pour contrôler le monde, mais plie le cou comme un cygne. Il consent au temps véritable.

Le poète ne répond pas au monde à la façon de l'entrepreneur, de l'être calculateur ou du fonctionnaire de la technique. Il ne répond pas aux événements du monde, mais à ce qui l'interpelle. Il ne se sépare pas de l'existence : il en est responsable jusque dans sa parole. La caresse illustre également le double mouvement de la création poétique. Lévinas ne l'affirme pas, mais on le réalise : l'être est touché quand il touche. Le poète est également touché par sa parole.



#### 4.2 Le mode d'être de la caresse

[...] un **mouvement qui touche**,  
un **mouvement qui est touché**, ce  
sentiment de la proximité<sup>1201</sup> [...].

Louise Lachapelle

Nous avons découvert le temps véritable au chapitre 2, mais nous n'avons pas exploré comment, à l'intérieur de cette rencontre, un être reste soi devant l'événement de la mort. Nous avons reconnu que le dépassement de la solitude exige une relation devant l'autre : l'identité d'un sujet, seul, ne peut la trouver. Nous avons également expliqué le passage vers la sortie de la solitude et le temps véritable. Il exige à la fois une crispation de la solitude par la souffrance, soit une absence de tout refuge, de tout soi, et aussi une relation à la mort, soit une relation à un événement tout autre qui vient briser la solitude de l'être. Mais comment, ainsi acculé à une existence anonyme, le poète demeure-t-il lui-même devant cet autre qui survient, chez lui, en parole?

Lévinas propose la caresse comme mode d'être positif d'une passivité où le sujet reste soi devant l'autre. Il découvre en la féminité l'élément décisif. Il caractérise l'autre par cette féminité. Sans doute est-ce une position quelque peu masculiniste, et nous ne nous attarderons pas sur cette idée, mais plutôt sur le fait que la féminité se présente comme le contenu, positif, d'une différence qui tranche avec les différences. La féminité est selon lui le mystère défini par la pudeur. Cette dernière est le fait de se retirer — ailleurs — dans son mystère. Ce trait nous intéresse. Ne s'applique-t-il pas à la poésie, à la parole poétique qui, même exprimée, parvenue à la lumière, reste, on dirait, pleine de son mystère? Rien n'explique de façon raisonnable et complète la poésie de cet extrait de Pierre

---

<sup>1201</sup> Louise Lachapelle, *Chercher une pratique d'écriture salissante*, p. 98.

Ouellet : [...] Le poème seul/ décharge le corps/ de vivre et de survivre à tout ce qui/ arrive et ne repart jamais<sup>1202</sup> [...] ». Pour saisir la poésie de cet extrait, il faut faire appel à une relation, à la notion de rencontre, celle du réel, d'un vécu réel qui passe, par la parole, qui prend texture et relief et qui, dans l'âpreté d'un dire, dans la modulation elle-même de cette parole qui prend corps, car elle prend au corps, scande une existence au-delà d'elle-même, un rapport peut-être, avec ce qui déborde et dépasse la pensée et est reprise, comme la vie, dans le souffle<sup>1203</sup>. On dirait que la parole poétique retourne sur elle-même, dévoile sa plénitude.

Le mouvement de retrait de la pudeur, de Lévinas, ressemble aussi à la réserve que nous avons découverte dans la déclosion. En un certain point d'existence, ce point d'émission du poème, le poète se relie à un mystère plus grand que lui, impossible à connaître sous le mode logique.

je passe le pont  
à la main  
ton murmure

j'écoute traverser les enfants  
dans la mer

je parle au corps  
d'un silence liquide  
mais qui fait de la pierre une obole

je soutiens que ton nom est toujours ma lumière

Ce poème existe au point de rencontre où l'invisible se révèle. Je souligne le trait de l'inconnu, un autre visage du monde. Le tracé reste trace, le mot reste

---

<sup>1202</sup> Pierre Ouellet, *Dépositions*, p. 45.

<sup>1203</sup> Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier comment le souffle de la pensée se mélange au corps du vers ou de la prose dans la poésie de Pierre Ouellet. Car ce souffle est l'un des éléments porteurs de son écriture depuis *Vie de mémoire*, peut-être plus que la thématique ostensible du voir.

mystère, car il est impossible d'exprimer l'autre en sa nature, parce qu'il déborde et dépasse les capacités humaines. Par conséquent, respecter sa nature, c'est accepter cette limite et parler à partir de son être ouvert, simplement, et attendre sa venue. Le poète doit écrire en silence, regagner ce silence des matins de la terre. Roberto Juarroz le confirme : « La poésie qui ne se tait pas ne sait rien dire<sup>1204</sup>. » Parce que l'autre parole, tout autre, ne tombe par sur le poète s'il ne tait pas les voix connues. La poésie passe par cette ascèse, un dépouillement, une mort, où le poète ne reconnaît plus les traits communs du monde. Il passe dans l'autre monde, dans l'autre façon d'entendre, dans une méditation entre la langue des lampes et le ton de la mer. Ce n'est que là, loin d'une langue qu'il connaît, qu'il commence à voir, il le découvre mot à mot, un possible prendre forme et un temps se fait monde.

ce n'était plus toi  
ce visage  
des cygnes sur la nuit  
  
des chats volaient  
dans les lilas  
embrassaient les marées  
  
tout m'encerclait d'adieu  
Chagall Cézanne

Le poète habite la figuration elle-même. Il met en œuvre un *taisement* sur le dire qui n'exprime pas aussi le silence qu'implique toute parole non assertive. Je n'affirme pas une vérité dans le poème précédent. On ne peut pas vérifier que ce visage dont il est question n'est pas le sien. Il n'existe pas de comparable, d'autre monde que celui du dire qui fait tout, exister et mourir. Dans ce poème, une vérité de parole se fait, d'elle-même, se présente et développe ses figures excentriques, mais de son propre centre. Les choses, terre-à-terre, sont tout à coup différentes.

---

<sup>1204</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 70.

Les chats volent. Les lilas peuvent prendre dans leur bras la montée de la mer. Nous voici dans le monde fou des peintres et de la création. Mais à la différence du présent discours, le poème crée cet espace, il fait se présenter les choses à l'existence sans aucune explication, comme apparues d'elles-mêmes. Le poème est avant tout création de ce qui n'existait pas. Il crée et concrétise une manière de recevoir le dire qu'il découvre.

La parole poétique est fixée *pour la forme*. L'expression est à prendre à la lettre. Parce que la forme est un mouvement perpétuel vers l'infini de l'existence. Comme l'affirme Paul Klee : « Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement<sup>1205</sup>. » La parole poétique, en tant que forme encore, bouge. À partir d'une expression, d'un vers prélevé dans le poème d'un autre, le poète peut en découvrir d'autres. Parce que le vers, comme chemin, reste porteur d'un irréductible qui permet de glisser vers une autre expression.

je ferai de tes mains  
la parole  
qui ne connaît pas d'hiver sans foyer

Je la ferai, dès que je quitterai un discours qui veut dire, qui cherche à poursuivre une pensée, à ne pas piétiner. Hors des contenus, la forme ne fixe pas. Elle porte plutôt le creux (de tout contenu), l'absence de fond. Dans la forme (du poème), le poète touche la mort grâce à une expression qui se signale pour survenir. Le poète est-il ou non réceptif à ce signal? Accepte-il de suivre cette forme de mort et de transformation? Il court le danger de se perdre — dans le besoin d'expression ou de connaissance. Il peut perdre tous ses repères, sauf le

---

<sup>1205</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 60.

chemin inconnu : la forme du poème, la parole en devenir, mais qui est tout devenir, comme une extériorité totale, extrême, de l'être même.

Tout poème profond commence au-delà de soi par une démarche d'écriture qui ne touche à rien — de précis<sup>1206</sup>. Le poète ne possède pas sa langue, il ne possède pas non plus les mots du monde. Il se présente au-delà de l'expression par une caresse de mots qui ouvre la dimension du temps. François Chirpaz présente ce mouvement d'ouverture de la caresse :

La caresse est la parole de la présence et elle ne peut exprimer que ce que veut exprimer la présence. Ici, elle ne vise plus l'emprise pour capter et se donner son plaisir à soi, elle vise à faire naître cette ouverture<sup>1207</sup> [...].

La parole poétique ne serait-elle pas aussi une caresse de ce genre? Ne serait-elle pas aussi une parole donnée à la présence de l'être qui rencontre son autre, de l'autre, et qui s'abandonne à une sorte de danse avec le corps de l'autre? La voix du

---

<sup>1206</sup> L'écriture d'un poème et sa composition ne correspondent pas à la reproduction d'un modèle, au remplissage de formes fixes et de canons : sonnets, balades ou haïkus. L'écriture poétique implique une relation avec le monde par le langage de l'image et de la sensation, le langage de l'être au monde, préexistant à la structure et à l'apprentissage d'une langue. Ce langage imagé n'est que l'utilisation graphique de la propriété des mots lus d'évoquer l'environnement d'un objet nommé, et prélevé de son contexte, son rayonnement focal à partir d'une personne, port d'attache de rêveries et de liens infinis. Le poète travaille à la fidélité de ce langage premier au sein d'une langue, dite maternelle, affective, très certainement sociale et socialisante. Les modèles sont des genres, en soi, des propositions, mais le rapport énigmatique du poète au poétique, n'appartient à aucun modèle particulier. Il faut éviter de confondre la poésie et le sonnet, la poésie et la ballade, la poésie et le surréalisme, la poésie et le roman, éviter aussi de les opposer. La relation poétique possède une origine prélangagière. Elle va au-delà de la langue même si elle a besoin d'elle. C'est ce qui semble mal compris ou désavoué. Il est difficile d'exprimer logiquement un état qui relance le poétique vers l'expression, la création vers ce qui n'est pas encore, sans être discrédité. C'est pourtant cette position créatrice, ce point d'ouverture, difficile à saisir, qui est l'entrée en poésie : une poésie non de contenu mais de mouvement; une poéticité de l'infini, une poésie encore à venir.

<sup>1207</sup> François Chirpaz, *Le corps*, p. 69.

poète et celle de l'autre, parole, restent-elles à distance dans le poème? Le geste grave, inscrit. Le poète nomme les éléments du monde, il se réfère à eux, les pose à distance, mais, en même temps, les reçoit et ne se différencie pas d'eux. Il est vent, lac, sans être physiquement le lac ou le vent. Par son être, le monde du vent peut s'exprimer. Le poète semble être le médiateur infini des formes et des secrets du monde. Dans la proximité de sa présence avec les choses, y a-t-il seulement une particule qui ne puisse pas devenir lumière?

tout  
se précipite vers l'heure fauve

il pleut il tombe  
des coquillages des étoiles

la chaleur est nouée  
à nos doigts  
par la fenêtre  
nous recevons la lenteur

Le voir, soudainement, verse dans le temps même. Ce qui est vu est ce qui se fait, se passe et change, mais dans le poème même, dans ce qui se joue, ici, du monde. Les voix du poète et du monde se révèlent, mais ensemble, liées dans le poème, comme la terre et le monde se révèlent au sein de l'éclaircie et de la réserve. Il n'est plus possible de les distinguer car elles sont, ensemble, elles font, ensemble, le poème. Le poète se retire dans sa vérité. Il tire un trait sur le dit habituel et connu pour gagner la réserve d'un dire plus. Ce dire n'appartient plus à lui, seul, mais au tout du monde et de l'existence. Il est devenu parole du même et de l'autre.

La poésie semble ainsi dépendre de la réponse du poète à la présence de l'autre. Il reconnaît ou non l'expression de l'être en mouvement. Rappelons que la

vérité n'est pas définitive. L'être se précède lui-même en quelque sorte. Par conséquent, la caresse, la parole de la présence, s'adapte à cette réalité. Le poète joue avec le dépassement. Il parle de ce qui le dépasse, il parle à *partir* de ce dépassement. Ce jeu doit être bien compris.

Dans la sécurité de l'intimité et du cœur, l'être caressant, le poète, se place dans une attente de rien. Il accueille toute expression avec tendresse et répond par un geste. Il prend la parole, décentré de lui (même), ouvert (à l'autre), il touche au dépassement de l'expression. Il est touché par une forme créatrice, une parole ouverte, l'ouverture de la parole au possible d'un dire autre. L'être caressant, le poète, rencontre ainsi la pudeur d'une parole venue de l'autre, qui reste impénétrable. Un exemple peut aider à le faire comprendre. La nudité de deux corps, par exemple, ne dévoile pas celle des êtres, mais faire l'amour peut permettre, dans l'intimité de la relation (sexuelle/sensuelle), le dévoilement d'une réalité inconnue autrement. François Chirpaz explique cette relation de l'être à l'autre par la tendresse de la caresse qui écoute :

[...] la présence peut, en certains moments privilégiés, accéder à cette expérience dans laquelle [...] les deux êtres se découvrent face à face dans l'émoi qui les fait se révéler au plus profond d'eux-mêmes. Cette attention, cette disponibilité, cette « écoute » de l'autre ne sont que diverses formes de la tendresse. [...] Seule la tendresse est capable de conduire à travers le plaisir vers cette expérience neuve et imprévue de la rencontre où l'homme et la femme qui se sont vus et *connus* ont franchi l'un et l'autre, l'un par l'autre les frontières de leur solitude<sup>1208</sup>.

Le poète franchit aussi la frontière de sa solitude et découvre l'autre en parole, parce qu'il est attentif, disponible et à l'écoute d'une autre parole par la tendresse. Le poème est justement cette expérience privilégiée où un être se découvre au

---

<sup>1208</sup> *Id.*, p. 74.

plus profond de lui-même. Il est nu, de parole, sans elle, dénudé, à la merci de tout ce qui pourra se dire, de lui, et il ne peut, dès lors, que recevoir, qu'être présent à ce monde, autre, à l'autre même, sous le monde.

papillon chenille  
 deviens fille  
 deviens chair  
 chatouille lentement nos corps

De nos jours, cette richesse de la pudeur semble s'être perdue. Ragot, exhibitionnisme, flagornerie, que reste-t-il à découvrir? La sexualité semble banalisée; la vie privée, profanée; tout est donné dans son aplatissement le plus simple, comme du papier peint.

ce soir un rose  
 métallurgique

rose des peintures de roses  
 des tapisseries d'hôtels

un rose huilé par le chemin de fer  
 rose mode qui n'existe plus  
 un tintement distillé babille  
 féminité de l'apparat prélude  
 à des suçages de bonbonnerie

rose  
 qui n'a rien de cochon  
 rien de joue

rose aplati  
 comme un pétale en mur  
 qui ne dit plus les érosions du soir



Que fait ici ce poème? Dénonce-t-il l'exhibitionnisme qui s'affiche avec excès : confessions, gros plans, tapages? Celui qui écrase à jamais le sourire dérobé qui promet? Pas vraiment. Il présente le rose, simplement comme il est, se découvre. Il dit le rose étalé sur les murs, le rose et son motif, le rose et son rythme, le rose et ce qu'il fait, le rose comme disparu dans son essence de rose et d'amour.

Tous les poèmes osent-ils cette fragilité? La poésie garde-t-elle sa pudeur? Nomme-t-elle rose l'amour, ébat la relation, trépas la mort, parce qu'ils sont des passages? La pudeur caractérise l'autre, selon nous, parce qu'elle garde son essence contenue; elle ne se donne jamais totalement. Elle ne se possède pas. Elle figure l'essence de la féminité et du mystère, comme le pense Lévinas. Même surprise toute nue, la pudeur se réserve encore, imprenable, comme l'expression poétique. Car le poème que je fais ne prend rien, ni la parole ni la peur, ni les choses ni la fuite : il fait, de ce qui est, un réel présent, ce que normalement on ne fait pas. Surtout pas en parole.

Lévinas prétend que le sujet ne touche rien de connu par la caresse. Dans ce mode d'être, le sujet va au-delà. Au bout de soi, de son geste, il reçoit l'autre à sa frontière. Il se sent comme un autre, à la limite de lui, dans l'impossibilité de posséder l'innocence qui se donne. Il est en relation avec cet inconnu à venir. La préhension ou la compréhension le possèdent et l'utilisent. La relation poétique se vit aussi ailleurs. Le poète passe au-delà du monde par le glissement d'une expression caressante. Le poète ne sait pas où l'expression poétique va, il ne sait pas ce qu'il touche là, mais il avance lentement et avec attention dans cette présence à l'autre, dans cette rencontre. Il y a aussi, nous pensons, une relation à

double sens dans le toucher, que Lévinas ou Heidegger ne mentionnent pas : l'être touchant est en même temps touché. On a tendance à l'oublier. C'est-à-dire qu'il est mû, il peut être mis en mouvement au sens de Heidegger. Louise Lachapelle soulève aussi cette relation réciproque :

Toucher, peut-être est-ce d'abord soi-même s'exposer au toucher, acquiescer à ce qui casse la ligne, échappe au sens en formation, à ce qui prend en défaut, trompe la constance et réclame l'exclusivité, à la rupture qui introduit une autre continuité<sup>1209</sup>.

L'expression poétique meut et émeut dans ce mouvement d'un toucher en parole qui introduit la création dans la continuité. Jean-Michel Maulpoix l'exprime aussi : « Voix touchante, la poésie est aussi un singulier toucher de langue. Et ce sont ainsi, dans ce domaine tactile et émotionnel à la fois, le côté du sentiment et celui du travail, le côté cœur et le côté main qui se réunissent<sup>1210</sup>. » L'expression touchante (et touchée) mène le poète dans la danse, dans ce feu amoureux autour d'une consécration de l'idiome inconnu.

Il y a très certainement aussi une petite mort en poésie, un saut dans la rencontre (amoureuse), une caresse de la parole hors de soi, autre. Le poète ne découvre jamais cette parole comme étant née de lui-même, seule. Il reconnaît le manque, la faille, sa condition humaine. Il a besoin de l'autre pour écrire un poème. La mort de soi s'apparente à une mort personnelle qui donne voix à l'humain. Comme si la relation avec l'autre, dans une relation intérieure, extériorisait l'être. Être soi, ce serait : être au-delà de soi, encore plus soi parce que l'être est découvert devant l'autre. Cette mort de soi est possible parce que l'être

---

<sup>1209</sup> Louise Lachapelle, « Écriture et aveuglement » dans *Dans l'écriture* [voir René Lapierre *et al.*], p. 111.

<sup>1210</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 98.

est mis en mouvement de répondre de et aussi à la présence de l'autre. Il est mis en demeure d'aller (ou de s'arrêter), de jouer le jeu de la création (ou de mourir de faim dans l'isolement du sens et de la solitude). L'ouverture, l'être à découvert, la nudité de la fragilité sont le passage d'une poésie des profondeurs. Elles découvrent à un être humain la transcendance de son humanité et de sa parole.

#### 4.3 La caresse est un jeu

[...] ce qui vient en réponse est toujours ce qui n'était pas consciemment attendu<sup>1211</sup>.

Claude Louis-Combet

L'acceptation d'un jeu sans savoir est l'espace poétique par excellence. Ce jeu a déjà été figuré par le célèbre poème de Saint-Denys Garneau : « Ne me dérangez pas je suis profondément occupé// Un enfant est en train de bâtir un village/ C'est une ville, un comté/ Et qui sait/ Tantôt l'univers.// Il joue<sup>1212</sup> [...]. » La création du poème figure cet espace où l'échec est aussi un apprentissage.

du jeu jaillit  
le fruit fragile  
dans les secrets du feu

garde-moi des instants près de l'eau

L'espace du jeu est un endroit de sécurité et de confiance. Il permet à un être humain de s'accueillir autrement. Il permet au poète d'essayer la caresse, cette parole de la présence, une présence à tout soi, rien que soi, à l'absence de soi, donc, de véritable soi, et en attendant l'autre, en l'absence de temps.

<sup>1211</sup> Claude Louis-Combet, *L'enfance du verbe*, p. 51.

<sup>1212</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, « Le Jeu » dans *Poésies complètes*, p. 35.

avançons sous les signes  
sans force sans visage  
l'hymne à la nuit est enchanté

tissons fleuve le songe  
lentement vers les chambres  
du consentement et de l'étoile

La justesse d'une expression poétique se détermine dans ce jeu. Le poète écoute. Il se relie à la présence active de l'autre, hors de lui, et il joue avec la parole qu'il touche et qui le touche en même temps, sans la prendre pour soi.

je te cherchais  
filandreuse et filante  
soleil muet au sommet de la nuit

je te cherchais  
lac de paumes

Il cherche la rencontre. Je la cherche. Rester devant cette présence est l'axe créateur du poème. Je m'ouvre à cette possibilité d'être un autre que moi et je me branche à cette matrice sécurisante et accueillante, plus large, de l'œuvre en train de se faire. Je peux mourir de moi-même à la parole pour renaître autrement dans le faire d'une parole nouvelle.

Le poète met en œuvre une qualité d'écoute infinie. Didier Cahen l'explicite :

Venir en poète au monde, c'est écouter, tendre l'oreille pour accorder sa voix à la rumeur des choses. Tenir en poète au monde, c'est écouter et c'est parler pour déceler, derrière les bruits de façade, un ordre du monde plus discret, plus silencieux peut-être. Vivre en poète en somme, c'est habiter le monde en habitant d'abord les mots de sa langue. Toutes les grandes aventures poétiques de ces temps engagent une vie dans la parole<sup>1213</sup>.

---

<sup>1213</sup> Didier Cahen, « Qui a peur de la poésie? » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 101.

Le poète éprouve la parole à son point de rupture. Il parvient à habiter une langue en abandonnant sa parole personnelle à l'écoute d'une parole plus concrète et plus ample. Il met en place une relation par l'écriture où il découvre l'expression autre. Il prend ses distances de son identité. Cette distance, la réserve, ouvre le jeu de l'expression poétique et la descente dans la déclosion. Elle délimite l'espace du poème. Là, il peut se recevoir comme un autre, s'accueillir différent, recueillir le présent, les choses, les intégrer à un nouvel environnement, celui de l'œuvre. Toujours, il nous semble, à partir de ce qui n'est pas lui, en ressentant le tout-autre-que-lui.

les poèmes ont à dire  
quelque chose  
ne se dit pas sans eux

ce sont des jeux des  
nénuphars  
bonds de fées et de chats  
cette félicité des chasses  
et du contour

À notre avis, l'écriture caressante respecte l'expression autre. Madeleine Gagnon donne à entendre ce paradoxe : « L'écriture suppose le corps dérobé. Mais l'écriture offre le corps vêtu<sup>1214</sup>. » Principalement parce que l'autre, en parole, ne peut jamais être totalement dévoilé, il reste, dirait-on, dans sa pudeur. Lévinas le conçoit également, car la caresse joue avec ce qui se dérobe : elle n'attend rien et promet un avenir sans contenu. Un être ne comble rien par la caresse, sinon son besoin d'être en relation, d'être relié à l'existence sous un mode qui diffère de la préhension et de la compréhension. Le poète accepte, lui aussi, de ne pas connaître la fin de l'expression. Il répète son geste et se sépare des contenus pour retrouver

---

<sup>1214</sup> Madeleine Gagnon, *Les fleurs du Catalpa*, p. 89.

le lien de l'être au monde, une nudité, la palpitation du réel. « L'écriture est un lien<sup>1215</sup> », écrit Claude Louis-Combet. Rien ne sera comblé en son fond; mais par son geste, le poète rejoint la joie d'exister, le manque, le tout du monde éprouvé et plonge dans la dimension de l'être, si difficile d'approche.

ta présence est le signe  
du filament et du sillage

une fidélité de l'âge  
à l'ascension des perles

chaque pas de côté  
te découvre un visage

des baies pour voir  
des passages pour jouer  
tes regards  
ont dénudé mes prières

tu es  
l'entrée  
ma maison  
dans  
la lueur

Le poème est la vérité manifeste, la réalité dite comme telle, versée comme un vent dans les arbres.

Le chemin de l'écriture est tracé : une route de rien, comme le désire Flaubert :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un

---

<sup>1215</sup> Claude Louis-Combet, *Du sens de l'absence*, p. 55.

livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut<sup>1216</sup>.

Savait-il qu'il voulait faire un poème? Il ajoute : « Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau<sup>1217</sup>. » Est-ce pour cette raison que l'expression poétique se déleste de la pensée, de la logique de son langage conceptuel, car celui-ci traîne avec lui trop de matière, d'opinions et de points de vue sur les choses et qu'elle a besoin du moins de mots possible, d'une pensée sensible, dissoute et en filigrane dans le poème? L'expression poétique serait-elle ce rien auquel aspire Flaubert, rien hormis l'émergence de la vérité, mais jamais le néant : un inconnu qui prend forme et se découvre. Là,

chaque chose s'incline  
vers le puits les méandres  
il n'est plus bon de dire  
sans noirceur et sans piste

il faut faire voir le corps  
la lumière  
les clapotis et les repères  
le visage réel  
dans l'errance et le creux  
de l'écrin

Le raccourci des yeux est puissant. Mais le poète refuse de voir les choses telles qu'elles se représentent<sup>1218</sup>. Comme le pense Michel Collot : « La parole est

---

<sup>1216</sup> Gustave Flaubert, *L'homme-plume*, p. 30.

<sup>1217</sup> *Ibid.*

<sup>1218</sup> Il refuse de les voir telles qu'on les voit normalement, telles qu'elles se présentent encore, et toujours, comme si elles sortaient de nous; alors que, dans les faits, plus profondément, notre existence provient d'une rencontre avec elles, d'une relation avec ce qu'elles laissent deviner et entendre. Comme le dit Lévinas du visage, il faut refuser de regarder, de distinguer les yeux pour être en relation avec l'autre.

sans doute rendue possible par le regard, mais elle va au-delà<sup>1219</sup> [...] ». Le poète pressent ce qui s'annonce derrière l'image. Il pressent que palpète, derrière la fleur, un papillon ou un mur. Il interroge les apparences.

le noir est-il bleu  
quand la neige est si blanche

Le jeu de sa caresse de mots se poursuit, inlassable, infini, dans le temps véritable. L'ouverture à l'autre et le décentrement de soi inaugurent l'écriture caressante. Nous comprenons doublement ce jeu de la parole touchante, qui est aussi touchée en même temps. C'est l'espace de l'activité récréative sans danger. L'exemple du jeu d'enfant, des *pan-pan-t'es-mort*, le figure. Les enfants apprennent en jouant et se préparent à une autre vie, comme des loupeteaux se chamaillent et répètent la forme d'une bataille qui hiérarchise déjà leur vie. C'est une telle liberté de mouvement sans conséquence qui permet le déplacement poétique. Le jeu d'une présence à la parole, le jeu de faire le poème, procède de la liberté de se déplacer sans danger dans la parole. Le poète joue aussi sérieusement qu'un enfant développe des relations véritables avec le monde. Mais il joue, lui, le poète, à partir d'un espace second : la liberté de se découvrir autre, et de persévérer dans cette maturation transformante. Il ne joue pas seulement aux Indiens ou au maître d'école, il se fait lampe, chemin et tisse, avec la mer, comme peut le faire Baudelaire, une méditation profonde. « Homme libre, dit-il, toujours tu chériras la mer!<sup>1220</sup> », car tous les deux restent insondables.

---

<sup>1219</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 263.

<sup>1220</sup> Charles Baudelaire, « L'homme et la mer » dans *Les plus beaux poèmes de la langue française*, p. 129.



Un poète aspire à découvrir les liens et le poème qui le construisent : l'œuvre qui lui confère une plus grande unité; car « [...] ses yeux sont grands pour tout prendre<sup>1221</sup> », écrit Saint-Denys Garneau. L'écriture caressante est une forme de relation transformante. Le poète ne prend pas la parole : il l'écoute et la touche et, parce qu'il est touché par elle, il passe — au-delà — dans l'espace poétique.

dans le temps sous les ailes  
tu puises  
dans ma poitrine  
un amandier d'étoiles  
  
je suis la sève qu'illumine  
ton battement

« Mais je ne suis rien », pourrait dire le poète, rien sans poème, rien sans toi, l'autre, parole, tout autre monde que moi. Car le poème est autre, dès le début, il est rapport à l'autre à partir de l'ouverture d'une parole profonde, véritable, d'une existence qui se découvre en vérité et qui la fait et la découvre en même temps dans la parole de la création.

---

<sup>1221</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 38.

#### 4.4 La caresse est une forme de réponse

Aucune réponse autre que l'absence  
de ce qui est effectivement connu ne  
permet de combler l'attente<sup>1222</sup>.

Jacques Garelli

La caresse est une réponse possible de l'être devant les événements, face à la mort et à tout ce qui survient. Elle est tendre mouvement d'amour et de liens. L'être peut répondre de l'autre, comme de soi-même, sans pourtant être cet autre. C'est grâce à cette conduite éthique que l'être humain, poète, crée la socialité différentielle et multiple. La démarche poétique peut conduire éthiquement la parole. Le poète choisit l'écriture caressante : une forme d'écriture qui passe au-delà de la parole personnelle. Il choisit l'écriture qui ne possède pas, qui va au-delà. Il choisit, comme l'écrit Louise Warren : « Un mot qui ressemble à marcher<sup>1223</sup>. »

laissons courir  
dans nos pas les rivières  
tous les chevaux de mai

à quatre mains  
laissons germer  
le rire traversé par l'éclair

Cette écriture caressante permet de dépasser l'événement de la mort et tout ce qu'un être ne contrôle pas (du monde). Devant les invasions, les guerres, les paroles blessantes, les miroitements du sol, le poète peut choisir sa réponse : le poème, une forme de caresse de la parole présente. Rien de plus, mais rien de moins que le là de son existence, à partir de rien, de sa présence, seulement, mais toute elle, oui, devant tout. Que peut-il dire qui fait le monde, autrement dit, qui l'entend ?

---

<sup>1222</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 108.

<sup>1223</sup> Louise Warren, *Une pierre sur une pierre*, p. 35.

le temps plie  
l'immensité contre le mur

l'oiseau découvre  
ton épaule Argentine

le cœur encercle la forêt  
phare de l'ailleurs du monde

toujours plus loin l'arbre court  
l'ensorcellement des crêtes

Le poète, s'il est comme moi, laisse s'écarter les démarcations, laisse grossir le silence autour des choses. Il tente de se défaire du connu. Lévinas, comme Rainer Maria Rilke, s'intéresse à l'inconnu d'une relation aux choses qui dépasse le contenu, la connaissance et la logique : « L'inconnu de la mort [...] signifie que la relation même avec la mort ne peut se faire dans la lumière ; que le sujet est en relation avec ce qui ne vient pas de lui. Nous pourrions dire qu'il est en relation avec le mystère<sup>1224</sup>. » Le rien après la mort importe moins que l'énigme de sa venue. La mort ne provient pas du sujet; rarement, il l'appelle de ses vœux. Mais le poète le fait. Il l'attend, s'y prépare, dans la langue. Comme Denise Desautels, je peux dire : « [...] je me cherche une voix qui s'enfoncera au cœur des choses et de leur attente, et qui rejaillira, fragile, incertaine, comme une proposition parmi tant d'autres<sup>1225</sup>. » Je me dépouille de mes croyances, de mes idées, de mes modes de pensée et d'agir. Je délaisse la langue pour un autre langage.

La responsabilité de l'écriture poétique exige, selon moi, dans ma pratique à tout le moins, cette conduite éthique de la parole, comme le décrit Pierre Ouellet :

La poésie est une éthique de l'impensé. Elle a pour morale de tout exprimer, surtout ce qui ne se dit pas : l'ombre claire qui accompagne

<sup>1224</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 56.

<sup>1225</sup> Denise Desautels, *Leçons de Venise*, p. 14.

chacune de nos pensées les plus sombres, qu'on n'ose s'avouer, mais qu'un mot, une phrase, un vers laisse deviner sous le masque d'une voix trop faible, trop forte, légèrement voilée, brouillée par le cri<sup>1226</sup>.

Le poète accepte de dire l'indicible : cette souffrance et le manque, une totale ouverture à l'existence. Il laisse percer la voix de l'autre à travers une parole en provenance de son être.

île plasma expulsés  
par la crête des sources

parachutes de mains  
visages retournés  
vers la terre des agrumes et des songes

je glisse  
en ta faveur  
le crépitement du monde

Car je fais le choix du poème autrement, d'un tout autre poème. Je ne fais pas que penser, que réfléchir à la poésie, à comment se fait le poème, à comment mieux le faire, mieux tendre et mieux attendre ce qui me fait en mots, vers quoi je peux être, dans lequel je suis plus présent que je le suis dans le monde. Je vis le monde en moi et hors de moi, d'un seul trait et d'un seul tenant, car il n'y a pas vraiment d'intériorité et d'extériorité séparées : il y a les deux en même temps. Mon poème est dedans et dehors, moi et monde, être et autre, sans distinction franche. Où s'arrête la rivière dans le fleuve ? Où finit le flocon dans ma main ? Où commence un regard et l'amour à l'autre bout de tes mains nues ? Je n'ai pas de réponse, mais mon poème fait ma présence proche de mes questions et du réel. Et je meurs à deux mains, singulièrement certain d'être là. Quand j'écris.

---

<sup>1226</sup> Pierre Ouellet, *Le premier venu*, p. 15.

#### 4.5 Le travail des pleurants

Tu ne reconnais plus ta nudité, ni ce qui chuchote en toi. Tu demeures là et tu pleures, sans royaume, sans frontière, dans le prodige de la nuit et du renoncement<sup>1227</sup>.

Dominique Sampiero

On dirait que Dominique Sampiero a perdu la possibilité du poème. Il n'habite plus l'errance d'une parole qui retrouve son eau. Le travail des pleurants est pourtant de passer au-delà de la parole et de la mort. Le poète retourne à l'innocence, au non-savoir, semblable aux pleurs de l'impuissance enfantine. Sa souffrance et sa peine transforment son être. Il touche, à leur contact, la dimension véritable :

Non point dans l'instant de souffrance où, acculé à l'être, je le saisis encore, écrit Lévinas, où je suis encore sujet de la souffrance, mais dans le pleur et le sanglot, vers lesquels la souffrance s'invertit ; là où la souffrance atteint à sa pureté, où il n'y a plus rien entre nous et elle, la suprême responsabilité de cette assumption extrême tourne en suprême irresponsabilité, en enfance. C'est cela le sanglot et par là précisément il annonce la mort. Mourir, c'est revenir à cet état d'irresponsabilité, c'est être la secousse enfantine du sanglot<sup>1228</sup>.

Est-ce pour cela que le poète devient un autre soi-même et éprouve cette impuissance de la mort ? La responsabilité poétique suprême consiste à éprouver cette impuissance. Pierre Ouellet partage cet avis :

L'émission des pleurs, voilà le sens de tout poème, qui ne dit jamais s'ils sont de joie ou de douleur : les larmes de bonheur se mêlent trop

<sup>1227</sup> Dominique Sampiero, *La fraîche évidence*, p. 9.

<sup>1228</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 59.

intimement aux grandes explorations que le malheur déclenche pour qu'on puisse dire sur quoi au juste nos yeux les versent<sup>1229</sup>.

Le sanglot forme le passage du poème, ce moment où la voix, incertaine, émue et troublée, laisse s'étendre une parole de fond, laisse émerger l'inouï. L'écriture essayistique de Pierre Ouellet retourne par exemple vers ce corps organique de la parole, là où la respiration de la pensée est reprise et heurtée par un souffle syncopé. Il n'est pas le seul poète à tourner autour de ce noyau résiduel. La plainte poétique prend différentes formes, mais elle se frotte toujours à cette dimension selon nous, ce passage.

je passe l'enfance à l'être de la pudeur

René Lapierre, par exemple, propose une poésie sans image, sans révélation, une poésie de l'existence, d'un là, note fragile d'un être en tension. Le fond d'urbanité américaine de sa poésie ne devrait pas faire oublier le réel mis à nu. Sa poésie est une découpe dans la trame du monde. Elle offre, en de multiples modes, l'absence de toute figuration, de toute fulguration, préférant l'effacement de la personne, l'existence anonyme. Comme si la parole ne pouvait plus s'exalter en ce temps d'oppression. Comme si l'œuvre exigeait un repli en soi, sans épanchement trompeur, parce que le monde actuel donne beaucoup trop dans l'exubérance.

La poésie doit s'ouvrir au réel<sup>1230</sup>. Toutefois, nous ne préférons pas la poésie réaliste à la poésie imaginaire d'un Bonnefoy. La multiplicité des approches et des modes de saisie, de surgissement de la poésie contemporaine est bénéfique.

---

<sup>1229</sup> Pierre Ouellet, *Le premier venu*, p. 142.

<sup>1230</sup> Elle l'a encore peu fait sur le mode de l'être : ce mode de la réciprocité et de l'éloignement, qui apporte l'existence. La poésie ne s'est pas encore faite transmission, transfusion dirait Pierre Ouellet, de cette profondeur radicale.

Eugène Guillevic, par exemple, parle ainsi du carré : « Chacun de tes côtés/ S'admire dans les autres<sup>1231</sup> ». Où est la poésie de ce vers? N'est-elle pas absente? Bernard Noël commence ainsi un poème : « un mot cherche mon cœur moi autour de lui/ je cherche comment s'accroche à son présent/ un peu de cette chose qui flotte ici<sup>1232</sup> ». Si on peut reconnaître un certain rythme fondateur, où sont pourtant les images poétiques de ces vers? Ne sont-elles pas absentes? Jacques Roubaud le dit : « je m'enfonce par les ongles<sup>1233</sup> ». Que veut-il dire au juste? La poésie est-elle seulement ce genre de descente dans l'énigmatique? Ce ne sont là que des exemples, mais on peut voir que la poésie n'est pas là où, parfois, on aimerait bien la trouver. Nous pensons qu'elle reste peu lisible sans le concept de l'être en lien. L'expression poétique prend trop de formes. Elle masque souvent la forme du genre poétique lui-même.

C'est cette idée d'Emily Dickinson qui permet de rassembler la multiplicité des approches de la poésie contemporaine. Elle pense, rappelons-le, qu'un mot commence à vivre lorsqu'il est prononcé. Par conséquent, commencent à vivre les flottements de ce mot, les mondes l'environnant, et tout ce qui nous traverse de son côté. Là, un carré est formé avec quatre miroirs. Le mot poétique fait présence<sup>1234</sup>; il fait la poésie<sup>1235</sup>. Le poète touche une parole de fond. Il libère et perd une parole essentielle. Ressent-on avec lui ce point de l'existence, l'impossibilité de ne pas être... ce courant d'être infini?

---

<sup>1231</sup> Eugène Guillevic, « Carré » choisi par Jean-Baptiste Para dans *Anthologie de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 29.

<sup>1232</sup> Bernard Noël, « Le passant de l'Athos », extraits choisis par Jean-Baptiste Para dans *Anthologie de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 374.

<sup>1233</sup> Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, p. 11.

<sup>1234</sup> La prose n'a pas l'habitude de s'arrêter. Elle coule et s'écoule en se perdant dans le mouvement de l'esprit. La parole poétique habite une présence qu'elle nomme parfois silence, car elle s'arrête au temps qui forme le monde.

<sup>1235</sup> Faire naître la présence au monde, voilà aussi l'essence de l'acte poétique.

nuit noire  
 la lune  
 ne guident plus l'être seul

isolé dans les murs  
 Key Largo

que faire  
 un mot peut-il réinventer l'amour

Le poète accepte ce passage créateur de l'être, il accepte l'existence naissante. Rien ne le sépare du manque, de cette souffrance de l'existence, du temps véritable. Il porte au bout de lui la parole, la possibilité du même devant l'autre : la possibilité d'être lié au sein de la différence. Il chante la différence du même.

il dit le bleu  
 avant l'oiseau

il dit le mauve  
 après la pierre

l'humain reprend en lui son chemin sous la terre  
 il grimpe aux marches du berceau

Le poète redécouvre l'écriture sans attache, en s'ordonnant autour d'une parole en provenance de l'être en relation. Dans la transcendance, il se situe près des choses, des événements eux-mêmes.



### Intercalaire 4.1 : La poésie littérale

La poésie littérale, généralement sans image, se sert du sens premier pour établir un autre plan. Elle ne joue pas avec les mots au niveau des images profondes, comme le fait par exemple Paul Éluard. On ne retrouve plus en poésie littérale ces vers d'un autre âge : « L'aube se passe autour du cou/ Un collier de fenêtres<sup>1236</sup> », « Tous les fruits sont ici pour figurer des fleurs<sup>1237</sup> » ; « Elle est debout sur mes paupières/ Et ses cheveux sont dans les miens<sup>1238</sup> ». La perspective du poète littéral, de l'écriture directe, ne cherche plus à rassembler des éclats sur/réel, d'utiliser les images pour dénommer ce qui s'agite au fond de l'être. Si Paul Éluard peut encore dire avec innocence : « La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur<sup>1239</sup> », c'est parce qu'il voyage à partir de la couleur des mots et de leurs relations secrètes. On a l'impression qu'un regard amoureux vient de prendre au lasso la totalité d'une existence *entière*. Cet adjectif n'est pas un pléonasme, mais une réalité humaine où l'être, de sa totalité, à partir de son centre, se réunit. Cet être aspire à la totalité du monde, que figure l'autre, et souvent l'autre aimée : « Je te cherche par-delà l'attente/ par delà moi-même./ Et je ne sais plus tant je t'aime/ Lequel de nous deux est absent<sup>1240</sup>. » Cette parole prouve à quel point l'être a besoin de l'autre, d'une relation avec l'autre, pour être complet. L'être est aussi un autre (pour la pensée) et l'amour explique une part de la puissance poématique d'Éluard, sa ressource et sa fin.

La poésie littérale s'ancre davantage à la tension et à l'oppression du réel. René Lapierre décrit une réalité simple : « Elle s'appelle Juanita.// La maison, le

---

<sup>1236</sup> Paul Éluard, *Poèmes*, p. 99.

<sup>1237</sup> *Id.*, p. 70.

<sup>1238</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>1239</sup> *Id.*, p. 76.

<sup>1240</sup> *Id.*, p. 100.

rosier, le banc/ lui appartiennent. Le ciel aussi<sup>1241</sup>. » On trouve cette phrase photographique, cette prise de la réalité par le mot, comme un point de vue au cinéma : « Tout cela s'enchantait de son repos plein d'ombre et moi j'essayais de te voir, Juanita, de t'avoir avec moi, toute à moi<sup>1242</sup>. » Il y reste pourtant un désespoir non dit dans cette manière d'essayer, de voir et d'avoir, comme si le poète notait avec une certaine distance une réalité sans espace pour le rêve, sans autre possibilité que d'être là, maintenant, sans jamais se prolonger dans l'avenir de l'avoir été : « Sur la plage, rassurante, la mer; sa respiration égale s'allongeait à cette heure jusqu'au pied de la dune, où du sable lilas s'écoulait par petits éboulis entre les algues noires et les pieds de rosiers<sup>1243</sup>. » On ne retrouve plus le métissage de l'être et de l'image, de l'être surgissant par l'image, propre à Paul Éluard, à Yves Bonnefoy; mais la présence brute, effacée, d'un lecteur — du monde et de l'espace. Tout semble plus cru, plus constatations, plus douleur : « Au verso, la photo nue de ma désolation<sup>1244</sup>. » La poésie se présente davantage avec René Lapierre sous la forme d'un temps éprouvé, d'une présence au réel et du maintien de cette présence, malgré la surpuissance du monde du regard. Comme s'il y avait une nécessité antérieure à la vision des choses. « *Nous y sommes*<sup>1245</sup>. » Il semble qu'il faille bien se glisser derrière l'image, qui n'est plus aujourd'hui d'aucun secours, pour certains poètes, et pas seulement René Lapierre. Malgré des titres comme *Figurations de l'image*, « *Figure vocative* », et même si Anne-Marie Albiach indique qu'« une genèse/ travaille sous les traits<sup>1246</sup> », elle a pris largement le parti d'une écriture plus

---

<sup>1241</sup> René Lapierre, *Une encre sépia*, p. 12.

<sup>1242</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>1243</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>1244</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>1245</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>1246</sup> Anne-Marie Albiach, « *Figure vocative* », p. 19.

littérale : « [...] prémonition des données : les nuits anéantissent les objets d'une solitude incantatoire, s'amenuisent dans les sommeils<sup>1247</sup>. » Le dire se transforme en expérience radicale. Cette « [...] nudité nouvelle, laissant tomber les vêtements les plus flous dans l'incandescence des artères<sup>1248</sup> » semble avoir quitté, mais est-ce malheureux?, l'image, devrait-on dire *l'habitation de l'image?*, pour une présence à la réalité sous-jacente au langage et à sa profération. Mais il reste, autant avec la poésie plus littérale (une poésie plus écriture) que la poésie plus imaginative, une présence au réel, une réelle présence de l'être devant le monde. Si l'on sent l'effort de s'inscrire à l'intérieur de ce réel, si l'on sent par exemple la tension d'un vers d'André du Bouchet, sa présence s'efface et inscrit un travail, un espacement, alors que la présence est implicite chez Giguère, elle cherche davantage à se configurer.

l'être illumine  
le coteau le cerceau  
et les mèches de l'aube

il passe en tout traverse  
le plein feu il regarde  
une dernière fois sa vie  
encercle les anneaux

il prie sur l'eau  
la luminosité du sable

---

<sup>1247</sup> Anne-Marie Albiach, *Figurations de l'image*, p. 24.

<sup>1248</sup> *Id.*, « Figure vocative », p. 41.

#### 4.6 Toucher à la blessure ouverte

Peut-être les plus touchants poèmes  
sont-ils ceux où l'on entend une voix tout  
près de se briser<sup>1249</sup>.

Jean-Michel Maulpoix

Le poète ne choisit pas ce qu'il pleure mais sa manière de le pleurer. Le contenu est secondaire à son genre. Il consent à la perte. Il pleure surtout l'incomplétude de soi sans relation devant l'autre. Rappelons-nous ce cri de Rutebeuf : « Que sont mi ami devenu/ que j'avoie si près tenu/ Et tant amé?<sup>1250</sup> » Rappelons-nous la complainte de Christine de Pisan : « Seulete suy et seulete vueil estre,/ Seulete m'a mon doulx ami laissiee<sup>1251</sup> [...] ». La douleur mène à l'autre, et c'est pourquoi le chant poétique est convenable, car il donne forme à la marque de l'autre, à une relation authentique devant lui, imprenable, altérant l'humain que nous sommes quand nous cédonos nos pas à l'existence véritable. Éprouvons-nous cette question de Louise Labé : « Quel chant est plus à l'homme convenable?/ Qui plus pénètre en chantant sa douleur<sup>1252</sup>? » Le poète, l'être seul, pleure l'absence de l'autre. Quand l'autre le rencontre en sa parole, il sort le poète de sa léthargie, de son sommeil ou de son insomnie, et de la mort infructueuse. La poésie transforme le manque en présence.

---

<sup>1249</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 111.

<sup>1250</sup> Rutebeuf, cité dans *Anthologie de la poésie française* [sous la direction de Jean Orizet], p. 69.

<sup>1251</sup> Christine de Pisan, citée dans *Anthologie de la poésie française* [sous la direction de Jean Orizet], p. 94.

<sup>1252</sup> Louise Labé, citée dans *Anthologie de la poésie française* [sous la direction de Jean Orizet], p. 155.

la fille de l'eau ne parle plus  
la langue des bagues et de la mer

rien n'est présent sous la pluie  
des remuements du cœur

je vois ses mains  
s'enraciner dans la pierre

tout son corps est perdu  
dans la chute des pommes  
l'accident sur la route  
la dentelle  
dans la fleur de la neige

Ce poème dit ma présence à ce qui manque, à cet autre que je figure de mon mieux; mais ce qui importe, c'est cette manière de laisser la parole s'élever ou descendre en son cœur. J'abandonne la parole à la présence de ce que je ne suis pas. Je me laisse mourir à quelque volonté de diriger ma parole et ma vie tout seul. Le moi, rappelons-le, est sans prérogative devant la mort :

Il y a un abîme entre le présent et la mort, entre le moi et l'altérité du mystère. Ce n'est pas sur le fait que la mort arrête l'existence, qu'elle est fin et néant, que nous avons insisté, mais sur le fait que le moi est en face d'elle absolument sans initiative<sup>1253</sup>.

Le poète concède l'initiative de son geste au langage de l'être, à l'expression qui provient d'une relation qui passe au-delà de son identité.

Malgré cette remise du pouvoir de parler à la réalité de l'autre, le poète peut rester lui-même. Lévinas appelle cette possibilité vaincre la mort : « Vaincre la mort, dit-il, c'est entretenir avec l'altérité de l'événement une relation qui doit être encore personnelle<sup>1254</sup>. » On peut penser que le poète cherche le même sous le visage de l'autre, ce même qui change en le pleurant avec noblesse. Le romantique

---

<sup>1253</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 73.

<sup>1254</sup> *Ibid.*

Alfred de Vigny écrit : « J'aime la majesté des souffrances humaines<sup>1255</sup> ! » Son poème « La mort du loup » n'enseigne-t-il pas qu'il faut trouver sa voix jusque dans sa propre mort, c'est-à-dire, vivre comme on voudrait mourir, écrire comme si on mourait déjà ? Serait-ce l'être le plus vrai du poète, qui s'écoule, goutte à goutte, le trop plein d'une proximité d'être si proche, et si soudaine, qu'il a peine à écrire ? Est-ce parce qu'il me faudrait écrire ce qui m'appartient le plus en propre que j'ai de la difficulté à écrire un poème ?

Lévinas pose cette question : « Quelle est donc cette relation personnelle, autre chose que le pouvoir du sujet sur le monde, et préservant cependant la personnalité ?<sup>1256</sup> » Est-ce la relation poétique ? Très certainement pour nous. Pour lui, c'est la relation érotique, la relation amoureuse de la caresse. Il trouve dans la caresse ce mouvement où ce qui se dérobe prend l'initiative. Le sujet se laisse attirer et guider par ce qu'il ignore rechercher.

---

<sup>1255</sup> Alfred de Vigny, *Poèmes*, p. 226.

<sup>1256</sup> *Ibid.*

#### 4.7 La relation amoureuse

Chacun vit jusqu'au soir qui complète  
l'amour. Sous l'autorité harmonieuse d'un  
prodige commun à tous, la destinée  
particulière s'accomplit jusqu'à la solitude,  
jusqu'à l'oracle<sup>1257</sup>.

René Char

Lévinas découvre la survie personnelle du sujet devant la mort au sein de la relation érotique sans possession : « L'amour n'est pas une possibilité, il n'est pas dû à notre initiative, il est sans raison, il nous envahit et nous blesse et cependant je "survit" en lui<sup>1258</sup>. » L'amour tombe sur l'être humain. L'être aimé vient à lui par surprise, comme la mort. Il devient l'assomption d'un plus. Et la relation érotique débouche sur un au-delà de l'être.

je suis givre à tes cils  
les fenêtres du monde

j'offre aux oiseaux du large  
des coquillages

La relation amoureuse laisse le sujet exister dans sa différence propre. Nous l'avons vu aux chapitres 2 et 3, la mort exclut tout pouvoir et brise la solitude : le sujet n'est plus en ce monde. Mais toutes les deux, la relation à la mort et la relation érotique, portent une altérité radicale en leur essence. Rappelons que l'autre n'est pas autrui : « Autrui en tant qu'autrui n'est pas seulement un alter ego ; il est ce que moi, je ne suis pas. Il l'est non pas en raison de son caractère, ou de sa physionomie, ou de sa psychologie, mais en raison de son altérité même<sup>1259</sup>. » Cette différence radicale, Lévinas la découvre dans la féminité qui dépasse, selon lui, la différence de sexes : « Le sexe n'est pas une différence spécifique

<sup>1257</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 67.

<sup>1258</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 82.

<sup>1259</sup> *Id.*, p. 75.

quelconque<sup>1260</sup>. » Lévinas découvre ainsi une différence formelle : « La différence de sexes est une structure formelle, mais qui découpe la réalité dans un autre sens et conditionne la possibilité même de la réalité comme multiple [...] <sup>1261</sup> ». L'unité n'est pas possible hors de cette différence. Par ailleurs, Lévinas n'adhère pas à cette idée : un est penser et être. Sans doute parce que l'être se relie à l'autre, impossible à penser. Penser, c'est déjà quitter la relation devant l'autre — dans sa totalité. L'autre se dérobe à la pensée dans la relation amoureuse : « Le pathétique de l'amour consiste dans une dualité insurmontable des êtres. C'est une relation avec ce qui se dérobe à jamais<sup>1262</sup>. » Premièrement, cette relation conditionne une fuite en avant. Deuxièmement, l'autre se sauve et se donne partiellement. Cette nature explique la forme de l'écriture caressante.

berçons les roses  
déployons nos épaules  
  
faisons chanter  
l'arbre et la braise

Il n'y a pas d'unité, ni dans la relation amoureuse, ni dans la relation poétique. Les amoureux, comme le poète et sa parole, ne feront jamais un : « Le pathétique de la volupté est dans le fait d'être deux. L'autre en tant qu'autre n'est pas ici un objet qui devient nôtre ou qui devient nous ; il se retire au contraire dans son mystère<sup>1263</sup>. » La fusion fait disparaître l'autre, qui reste mystérieux : jamais compris entièrement<sup>1264</sup>.

---

<sup>1260</sup> *Ibid.*

<sup>1261</sup> *Ibid.*

<sup>1262</sup> *Id.*, p. 78

<sup>1263</sup> *Ibid.*

<sup>1264</sup> Rappelons que la volonté de comprendre l'autre, de le saisir sous le mode de la connaissance empêche sa venue. Une poésie sans mystère et sans apparition



tu chantes la pente pour l'épaule  
os des montagnes chambre

Lévinas présente la spécificité de l'autre sous le trait de la féminité, cette pudeur qui reste un mystère : « [...] dans la matérialité la plus brutale, la plus éhontée ou la plus prosaïque de l'apparition du féminin, ni son mystère, ni sa pudeur ne sont abolis<sup>1265</sup>. » L'altérité radicale reste cachée. Tout comme Heidegger, Lévinas propose un mode d'être qui se refuse à la lumière :

Ce qui m'importe dans cette notion du féminin, ce n'est pas seulement l'inconnaissable, mais un mode d'être qui consiste à se dérober à la lumière. [...] La façon d'exister du féminin est de se cacher, et de ce fait se cacher est précisément la pudeur<sup>1266</sup>.

La pudeur ne suffirait-elle pas à définir l'autre? Elle fuit la lumière et sort de la conscience : « Alors que l'existant s'accomplit dans le " subjectif " et dans la " conscience ", l'altérité s'accomplit dans le féminin<sup>1267</sup>. » Rappelons qu'un existant contracte son exister, il en prend conscience. Mais l'autre ne lui est pas accessible de l'intérieur ; il fuit sans cesse devant lui : « La transcendance du féminin consiste à se retirer ailleurs, mouvement opposé au mouvement de la conscience<sup>1268</sup>. » Le contenu de l'autre se retire. Où ? Peu importe : ailleurs reste — ailleurs. Cette relation laisse être les deux termes en même temps.

ton visage est le lait  
la fraîcheur de ma langue

---

serait-elle véritable, différente d'un exercice d'application et de pensée? Gérard de Nerval disait que ses sonnets perdraient de leur charme à être expliqués.

<sup>1265</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 79.

<sup>1266</sup> *Ibid.*

<sup>1267</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>1268</sup> *Ibid.*

Lévinas présente le mystère comme la composante du féminin et de la pudeur : « Son mystère constitue son altérité<sup>1269</sup>. » Il formule les traits d'une relation à l'autre :

En posant l'altérité d'autrui, comme mystère défini lui-même par la pudeur, je ne la pose pas comme liberté identique à la mienne et aux prises avec la mienne, je ne pose pas un autre existant en face de moi, je pose l'altérité. Tout comme pour la mort, ce n'est pas à un existant que nous avons affaire, mais à l'événement de l'altérité, à l'aliénation. Ce n'est pas la liberté qui caractérise l'autre initialement, dont ensuite se déduira l'altérité ; c'est l'altérité que l'autre porte comme essence. Et c'est pourquoi nous avons cherché cette altérité dans la relation absolument originale de l'eros, relation qu'il est impossible de traduire en pouvoirs et qu'il ne faut pas traduire ainsi, si on ne veut pas fausser le sens de la situation<sup>1270</sup>.

Si la possession s'empare de la relation érotique, elle la fausse. Il en va de même en poésie. Dans la relation érotique, dans la relation à la mort ou dans la relation poétique, l'être humain découvre une altérité fondamentale, tout ce qui n'est pas lui. La connaissance de l'être aimé, l'écoute d'une parole autre, ne change pas cette essence : elle démultiplie son mystère. L'être reste impuissant en relation devant l'autre, s'il le reçoit sans le comprendre. Toujours à venir, au bout de la connaissance, l'autre reste un mystère, un temps à naître : « Je ne définis pas l'autre par l'avenir, mais l'avenir par l'autre [...] <sup>1271</sup>. » La relation créatrice s'ouvre à cette altérité; elle implique la transcendance de l'être. Ce qui vient, l'amour, la mort ou la parole, autre, n'est pas accessible à la connaissance. La raison ou l'espace ne portent aucune altérité : « La relation de l'altérité n'est ni spatiale, ni conceptuelle<sup>1272</sup>. » Est-elle possible dans l'expression? Lévinas affirme que oui : la « [...] transcendance de l'expression suppose elle-même l'avenir de

---

<sup>1269</sup> *Id.*, p. 80.

<sup>1270</sup> *Ibid.*

<sup>1271</sup> *Id.*, p. 74.

<sup>1272</sup> *Id.*, p. 75.

l'altérité<sup>1273</sup> [...]. » L'expression poétique n'éclaire jamais l'autre, elle reste en lien avec lui.

Cette position nous amène à distinguer deux plans d'expression, comme le rappelle le tableau 4.1. L'expression poétique conserve et met en œuvre une relation avec l'altérité. Dans cette relation temporelle, imaginaire, de l'ordre du possible, la parole reste autre et mystérieuse, à venir. Cette expression reste avenir, sans contenu défini. Elle découvre le mystère de l'autre.

**Tableau 4.1 : Expression poétique et pensée idéologique**

Expression poétique	Pensée idéologique
Relation avec l'altérité	Objectivation du monde
Relation imaginaire	Relation conceptuelle
Ordre du possible	Ordre du fait
L'autre reste autre	L'autre est objectivé
Relation au mystère	Relation à la connaissance
Avenir	Connu
Sans contenu	Contenu
Le temps est une rencontre	Le temps est calculé, compté
Le poète cherche	Le scripteur veut
Il cherche à rester en lien	Il tente d'éclairer l'autre
Lié avec le tout du monde	Séparé du monde
Il souhaite dire ce qui ne se dit pas	Il a la volonté de transmettre une idée

Le poète cherche à demeurer en lien avec tout, dans la seule force de ne pas se séparer de rien. L'expression idéologique du discours se sépare du monde, elle l'objective. Dans une relation conceptuelle et de l'ordre du fait, l'autre est objectivé, décrit en terme de connaissance. Connue, l'expression possède un

<sup>1273</sup> *Id.*, p. 74.

contenu. Le scripteur veut faire connaître l'autre. Le poète, lui, souhaite dire l'indicible, il est lié à l'autre dans le temps véritable.

j'aime le destin des lianes  
rattachées aux coraux

un milliard de couleuvres  
dans nos cerveaux

l'irrigation des ruines

#### 4.8 Passer au-delà du touchant

[...] le *texte poétique* est lui-même un *mode d'être*<sup>1274</sup>.

Jacques Garelli

Lévinas présente la caresse comme un mode d'être du sujet. Grâce à elle, un sujet va au-delà. L'écriture caressante permet également d'aller au-delà de l'assertion. Elle touche la parole sans la posséder. Elle tisse une relation éloignée du pouvoir et près de l'être.

Lévinas écrit : « La caresse est un mode d'être du sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au-delà de ce contact<sup>1275</sup>. » Le sujet passe au-delà, car il n'atteint pas l'autre, il ne le touche pas vraiment : « Le contact en tant que sensation fait partie du monde de la lumière. Mais ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler<sup>1276</sup>. » Ce contact se distingue de la connaissance parce que la caresse « [...] ne sait pas ce qu'elle cherche<sup>1277</sup>. » Lévinas insiste sur

<sup>1274</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 60.

<sup>1275</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 82.

<sup>1276</sup> *Ibid.*

<sup>1277</sup> *Ibid.*

l'innocence et la gratuité de cette recherche. Il présente la caresse comme un jeu avec l'autre. Elle va sans savoir en suivant son inspiration :

Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu<sup>1278</sup>.

Cette caresse figure le mouvement créateur par excellence. Le poète joue avec une parole qui se dérobe : elle se retire en elle-même. Il ne met jamais la main sur l'expression pour saisir l'autre : « Si on pouvait posséder, saisir et connaître l'autre, il ne serait pas l'autre<sup>1279</sup>. » Le poète est plutôt saisi de répondre à partir de son être. Une parole vient à lui et appelle une réponse. Il se dispose à elle, nous l'avons vu, dans la décloison, tel que l'explique le poète Jean Mambrino :

Les choses qui se dévoilent dans la Clairière perdent leur caractère d'objets, elles reposent dans une nouvelle durée, une *présence* qui les délie du temps, apparaissant immobile, telle une attente pure, complètement ouverte, au-delà de tout objet, idée, image. On ne peut que la recevoir, se disposer à sa venue, qui n'apporte rien, qui survient sans venir, sans s'approcher, infiniment proche au-delà de nos prises<sup>1280</sup>.

Le poète gagne ce recevoir de l'expression poétique. Il rejoint l'existence de l'amour et de la tendresse. Comme mode d'être, l'écriture poétique trouve dans la caresse le noyau de sa dynamique. L'être caressant une expression cède sa volonté à la présence de son être en mouvement. C'est pourquoi la caresse est l'attente d'un avenir sans contenu. « Mais l'attente est peut-être déjà, comme l'écrit Jacques Sojcher, la face d'ombre de l'événement, le silence ou le cri, le rythme secret du

---

<sup>1278</sup> *Ibid.*

<sup>1279</sup> *Id.*, p. 83.

<sup>1280</sup> Jean Mambrino, « Le lieu non-dit : Poésie et transcendance » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 125.

flot inspirant<sup>1281</sup>. » C'est l'attente que risque le poète. Citons un maître, Paul Valéry : « La " création poétique " — c'est la création de l'attente<sup>1282</sup>. » Le poète est disposé à se laisser toucher par le moindre froissement — de parole. Il attend et il compose le poème à partir de cette attente qui ne sera jamais comblée par un contenu objectivé. Il faut que le poète ait la patience d'attendre l'image venue de l'autre. Un très beau poème de Suzanne Jacob, « Gémellaire III », dit bien comment le poète reste impuissant pour écrire : « nous n'y sommes pour rien/ disposés et disponibles/ seulement<sup>1283</sup> ». Elle décrit bien le mouvement de l'écriture poétique : « nous avons été soulevés dans l'image/ et promenés à la suite des astres<sup>1284</sup> ». Cette image de la poésie, cette image qui fait le poème, à laquelle elle est restée disponible et disposée, Jacob dit qu'« elle pourrait/ nous abandonner à la chute/ elle pourrait vouloir nous emporter plus mortels/ et plus loin/ elle pourrait tout vouloir<sup>1285</sup> ». Notre expérience nous dit aussi que cette image veut tout.

le brasier d'Argentine  
 précipite l'aurore  
  
 dans ma poitrine  
 le sable et le couteau  
  
 j'ai faim d'épaves  
 restaurées par la neige

---

<sup>1281</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 139.

<sup>1282</sup> Paul Valéry, *Ego Scriptor*, p. 121.

<sup>1283</sup> Suzanne Jacob, *Poèmes 1*, p. 17.

<sup>1284</sup> *Id.*

<sup>1285</sup> *Id.*

### Intercalaire 4.2 : L'au-delà du poème

Un des moments forts de la réflexion de Lévinas concerne ce moment où un sujet, faisant face à la mort, ne peut plus pouvoir. Il donne l'exemple de la caresse. Comme il l'affirme, elle est un mode d'être du sujet où un sujet, au contact d'un autre, va au-delà de ce contact. Nous retenons ce passage, cette relation, comme l'axe important de la création. Nous pensons que ce contact avec l'autre est nécessaire. « Car sans toucher/ On ne fait rien<sup>1286</sup> », écrit Eugène Guillevic. Une autre parole transporte l'être — au-delà de lui-même. La présence de cette autre parole possible le change. Cette relation le transforme, comme le dévoile Tristan Tzara : « [...] tout me semble se transformer en caresse et douceur<sup>1287</sup>. » Cette relation peut créer une spirale d'expression nouvelle : le poème.

---

<sup>1286</sup> Eugène Guillevic, *Étier*, p. 180.

<sup>1287</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 65.

## 4.9 Glissements

Je sais maintenant ce que c'est  
d'être touché à un degré d'intériorité tel  
qu'on ne dépend, là, apparemment, que  
de l'action de l'être sur les dernières  
cordes du pouvoir d'empathie et de  
réponse<sup>1288</sup>.

Pierre Vadeboncœur

Le poète bascule dans l'expression poétique au moment où son être touche une autre parole que la sienne et est touché par elle. Il compose un poème à partir du moment où il déplace le jeu de ce contact avec cette autre parole en découvrant les expressions poétiques du poème. Nous exposons quelques étapes de ce glissement dans le tableau 4.2. Le poète pratique une approche globale de l'existence pour écrire un poème. Les étapes se chevauchent et se nourrissent l'une l'autre. Le poète gagne un mode d'être, hors du mode du savoir et de la connaissance. Il accepte le non-savoir amoureux. Il est touché par une parole, autre, et se laisse toucher et transformer par elle. Il gagne au fond l'espace sécurisant d'un lieu d'apprentissage et d'exploration de l'existence par la parole. Il fait confiance à l'écoute et il retourne à l'initial : il répond de l'autre — dans la parole — en gardant son lien ouvert à l'existence. Il réinitialise son existence et crée le temps véritable dans le langage. Le poète ignore le contenu exact de ce qu'il touche. Il respecte le mystère de la parole et la dépasse : « Le signe est devenu le lieu<sup>1289</sup> », comme le pense Yves Bonnefoy. La parole ne se réduit plus à une idée. Elle reflue en elle-même. Le poète n'a que faire du savoir. Le philosophe Pierre Bertrand nous le rappelle :

Être poète, c'est précisément sentir cet autre mode de contact qui ne peut pas se prouver ou s'expliquer, qui relève plutôt d'une vision ou intuition à

<sup>1288</sup> Pierre Vadeboncœur, *Essais inactuels*, p. 102.

<sup>1289</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 288.



partir du corps entier, de l'intelligence à la fois consciente et inconsciente, et pas seulement de cette partie dénommée intellect<sup>1290</sup>.

Le poète sait que le savoir ne donne rien par surcroît, que seul le don d'un renoncement à la parole personnelle, identitaire, peut lui rendre la vie, c'est-à-dire l'innocence d'un regard sans objectivation.

**Tableau 4.2 : Quelques étapes du glissement poétique**

Être en mode d'être
Approcher le tout du monde avec le non-savoir amoureux
Caresser, toucher l'autre parole
Se laisser toucher et être ému en son essence par l'autre parole
Nommer pour passer au-delà
Gagner l'espace sécurisant du jeu
Jouer le jeu de l'apprentissage et de l'exploration
Pratiquer une écoute confiante en la présence de l'autre et en sa venue
Retourner à l'initial et au chant de l'existence
Éprouver l'attente et la promesse de rien
Répondre de l'autre
Garder le lien ouvert

Le poète touche à la parole qu'il reçoit. Elle éclate, parce que l'image ne sera jamais l'objet entier, mais la part liante de son visage. Il caresse l'expression qui l'ébranle et vient sur lui comme la mort. Il note ce qui le saisit en plein cœur. Il éprouve l'existence anonyme jusqu'à ce qu'il soit transfiguré par l'expression. Le poète parle au nom du monde. Il rebaptise les choses et passe ailleurs — dans le monde. Tout est lié à l'invisible présage du vivant : le soleil parle de l'eau, l'aube glisse lentement dans la rivière. Tout vient à naître en sa parole. Dans le jeu de

<sup>1290</sup> Pierre Bertrand, *Les ailes du songe*, p. 43.

cette parole poétique, le poète s'expose à l'autre et retourne à l'initial. Il revient à son lien de la parole naissante et rythme sa venue. Devant elle, il débouche sur la promesse et sur l'attente de rien. « Dans le poème, écrit Jean Mambrino, l'attente est si offerte, si paisible (si ouverte), que son objet semble déjà, depuis longtemps, atteint et surpassé. L'objet de l'attente du poème n'est qu'une présence (une absence ?) pure<sup>1291</sup>. » Cette attente est la seule issue du poète. L'œuvre commence là et s'y prolonge, si difficilement que les poètes ont du mal à tenir bon en ce lieu.

Le poète aspire à la caresse d'une autre parole, à un mode d'écriture pour rien. « "Toucher", écrit Jean-Michel Maulpoix, c'est passer au plus près tout en restant à distance infime et intime à la fois<sup>1292</sup> [...] ». Le poème se compose à partir de ce geste qui respecte l'équilibre d'une réponse ignorant le terme. Claude Louis-Combet comprend l'écriture comme ce mouvement. Paul Chamberland aussi. La promesse du poème grossit en restant là, immobile, dans le monde. Tout se meut hors de lui et le touche.

vase lunaire  
l'été l'être s'éteint  
comme un visage à découvert

nu l'espace  
vue devant

Il n'y a rien de plus que le monde, là, devant soi, que la réalité pure et simple, parce que la parole l'est aussi, pure et simple. Le poète ne pressent rien de précis. Il sent qu'il doit répondre de l'existence totale, mais dans les mots. Il se doit de parler, ne serait-ce que pour écarter un faux parler sur les choses. Répondre ne

---

<sup>1291</sup> Jean Mambrino, « Le lieu non-dit : Poésie et transcendance » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 126.

<sup>1292</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 99.

signifie pas discourir. C'est passer la main sur le monde, comme glisser, sur l'eau, une expression vers la lumière. Ce mouvement fait voir et apparaître. Écoutons José Angel Valente en parler :

Le temps qui à peine commence à durer. Le mouvement déjà consommé dans cette main immobile et tendue vers l'échine arquée de l'animal en qui prend forme, forme non encore forgée, la caresse. L'immensité du chemin que la main devra parcourir pour atteindre le point où, déjà posé sur le toucher, attend le regard<sup>1293</sup>.

Le poète s'ouvre à ce point du monde, le crée, par son regard touchant. Par amour, par délaissement de soi, par osmose des ossements vers le large. Écoutons Pierre Ouellet : « ossements sourds/ ossements muets// parlez, déparlez// écoutez-moi me taire<sup>1294</sup> ». Nous pouvons aussi affirmer avec René Char ce mûrissement de l'être devenu, par la caresse, son éclosion anticipée : « La poésie est ce fruit que nous serrons, mûri, avec liesse, dans notre main, au même moment qu'il nous apparaît, d'avenir incertain, sur la tige givrée, dans le calice de la fleur<sup>1295</sup>. » Ainsi le poète donne à pressentir l'inédit de tout mot. Sa poésie fait apparaître ce qu'il est, au moment même où il l'est.

---

<sup>1293</sup> José Angel Valente, *Trois leçons de ténèbres*, p. 76.

<sup>1294</sup> Pierre Ouellet, *Dépositions*, p. 51.

<sup>1295</sup> René Char, *En trente-trois morceaux et autre poèmes*, p. 53.

### Intercalaire 4.3 : La fonction du mot

Tout mot peut devenir l'espace d'un poème, si ce mot est lancé vers le creux, s'il découvre et installe l'étonnement en son éveil. Parce que le poète met en œuvre cette compétence de l'être dont parle Albert Béguin :

[...] le regard humain est capable de cet émerveillement que l'on éprouve lorsque soudain les choses reprennent pour un instant leur nouveauté première. Je nais aux choses : elles naissent à moi. L'échange se rétablit, comme aux premières minutes de l'existence ; l'étonnement restitue au monde sa merveilleuse apparence féérique<sup>1296</sup>.

Le poète ne cesse de s'étonner du monde. Plus encore, comme l'écrit Georges-Arthur Goldschmidt : « Tout commence par l'étonnement. [...] Or l'étonnement échappe à sa dénomination. On en revient toujours là : les mots ne sont pas ce qu'ils désignent et l'étonnement les devance<sup>1297</sup>. » L'être, nous l'avons vu, se devance lui-même en sa parole. Jean Greish le dit autrement : « Dans l'étonnement, l'homme se découvre appelé par l'être lui-même, en sa vérité<sup>1298</sup>. » Tout mot appelle de l'être. Le poète l'entend, ce mot, le déploie et le pose — sur une page dont les portes s'ouvrent toujours vers d'autres mots.

<sup>1296</sup> Albert Béguin, *Poésie de la présence*, p. 130.

<sup>1297</sup> Georges-Arthur Goldschmidt, *La matière de l'écriture*, p. 63.

<sup>1298</sup> Jean Greish, cité par Louise Warren dans *Interroger l'intensité*, p. 59.

## 4.10 Le poème est à venir

Le poème de l'avenir, c'est l'avenir  
lui-même avec toutes les inventions  
dont il regorge et dont l'imagination  
humaine n'a probablement, aujourd'hui,  
que la plus faible et la moins évidente  
idée<sup>1299</sup>.

Salah Stetié

Le temps véritable est la rencontre du sujet avec autrui. Rien n'est déterminé et la prévision de l'expression poétique s'avère inutile. Toutefois, une préparation permet de renforcer la propension à tomber dans l'objectivation. Le poète s'ouvre à la réalité de son être, il se dépouille de son image du monde et il écoute et attend l'expression d'une existence radicale. Il se laisse toucher encore, comme l'exprime René Lapierre : « [...] il nous est accordé de toucher, d'être touché : d'approcher le moment de la présence, le soleil du deuil<sup>1300</sup>. » Le poète reste dans ce courant de l'être, se découvrant touché et touchant. Il se maintient dans le dire, mais ne dit jamais rien de plus que le silence d'un mot qui passe la parole à ce lien réouvert vers le vide.

je vous dirai encore  
les capitales les fous  
redressés et les tours  
de passe-passe  
les rutilants secrets  
une à une les pièces  
une fraîcheur de plus  
l'été  
sous le plongeur

<sup>1299</sup> Salah Stetié, « Parler face aux mots » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 106.

<sup>1300</sup> René Lapierre, *Figures de l'abandon*, p. 87.

L'attente de l'autre, parole, porte la création. Lévinas est très clair : « La relation avec autrui, c'est l'absence de l'autre ; non pas absence pure et simple, non pas absence de pur néant, mais absence dans un horizon d'avenir, une absence qui est le temps<sup>1301</sup>. » Le poète se découvre en relation avec le temps d'une parole qui se forme en lien avec la présence/absence de l'autre pressenti. L'écriture caressante rencontre cette absence, qui ouvre le temps de la relation. La rencontre amoureuse, la rencontre du poème, ouvre à l'être cet horizon de l'ailleurs.

six côtés ont tes yeux  
de Genève

tu enjambes  
les flottements de la nuit

ton corps d'Afrique est parfumé de psaumes  
à la tombée de l'ombre sur le ventre

tu es  
cet animal aux mains des mots dormants  
l'humanité qui marche sous la fleur

corps amoureux  
du vase des lumières

tu es  
la noirceur étendue  
dans la félicité de l'âge

Le poème peut faire ce que le poète veut : être en relation avec l'autre. Comme ce poème qui fait apparaître soudainement un « tu » mystérieux. Mais cet autre, dont je ne connais pas le visage, cet autre absent, dont j'ai besoin, pour être, pour ne plus être seul, pour être dans le temps, je le découvre dans la parole que je laisse faire, non pas en la prenant, mais en la déposant. Je laisse lentement

---

<sup>1301</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 83.

l'absence de l'autre s'extérioriser et tomber sur moi en des mots que je ne connais pas, et virer en présence du poème.

Le poète nomme ce qu'il vit qui n'est pas, sans poème, l'existence véritable; et si la poésie est si vitale, pour certains êtres, comme pour moi, c'est bien parce qu'elle est une façon d'être dans le temps, une façon d'être en relation, une façon d'apprendre à vivre et d'éprouver, dans la fleur de la peau, la réalité telle qu'elle nous fait, nous blesse, nous empêche. Même les défauts dans les poèmes sont beaux, s'ils disent cet effort de parler comme personne ne l'avait fait avant soi de tout ce que chacun a vécu personnellement. Il y a, dans tout grand poème, l'appel d'un autre proche, et la proximité de la voix poétique existe peut-être seulement pour nous apprendre à nous faire, nous aussi, un peu plus proche de ce qui nous fait.

Lévinas prend le contre-pied de l'opinion courante : « Ce qu'on présente comme l'échec de la communication dans l'amour constitue précisément la positivité de la relation ; cette absence de l'autre est précisément sa présence comme autre<sup>1302</sup>. » Un lien positif se noue sur la base de cette inconnissance. L'être choisit la relation transcendantale qui apporte la différence réalisante. La relation de couple ou la relation poétique n'ont pas d'autres lieux créateurs, selon nous, que ce temps de la transcendance, si éloigné du mode de vie des sociétés contemporaines. La performance, l'objectif, le pouvoir, la conquête, n'entraînent pas un être à se laisser guider par un processus de création. Pourtant, la parole tombe sur l'être, comme l'amour, quand le poète ne se sépare plus du monde et qu'il éprouve son lien à l'existence la plus extrême. Il pourrait en pleurer tant il est

---

<sup>1302</sup> *Id.*, p. 89.

près de ce qui émerge. Une parole l'ébranle en son cœur. À cet endroit où, comme l'écrit René Lapierre, « [...] nous sommes atteints lorsque nous nous laissons toucher par [...] l'échappée du réel (son absolue indifférence à notre égard) couplée à la traction du réel (la force avec laquelle il nous inclut au-delà de tout consentement<sup>1303</sup>) ». Cet endroit, nous l'avons appelé le point d'émergence de l'être. Là, une tendresse se dit.

ta robe sans ta robe je m'incline  
 sous les flammes de ta haute pudeur  
 et l'eau remue jusqu'aux étoiles

Est-ce que je peux en dire plus? Est-ce que ma manière d'être, ma manière de rester devant l'autre, parole, n'est pas à l'origine de ce poème? N'est-ce pas parce que je reste présent, devant, sans parler que, tout à coup, ce que je ne savais pas avoir à dire, là, prend en moi la parole? L'échec de la poésie est une part de sa grandeur. Pensons au combat heideggérien entre la terre et le monde. Il élève les protagonistes en leur nature. Tel est le couple en lien, et aussi le poème. Au sein de la relation, chaque être se découvre en son propre. Cette découverte n'a pas lieu sans l'autre et le poème réalise le mariage de plusieurs voix : 1) celle de la parole et celle de l'être, 2) celle de l'être et celle de l'autre. C'est ainsi que le poète apporte à l'existence une parole singulièrement anonyme, pluridimensionnelle.

tout rejaillit dans l'eau d'argile

toi océane  
 à qui revient le germe

tu ne trompes jamais la montagne  
 le tremplin et la plaine

---

<sup>1303</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 111.



#### Intercalaire 4.4 : Un poème est toujours à venir

Un poème est toujours à venir. On ne l'attend pas sous cette forme. Il est l'attestation d'une expérience poussée jusqu'à sa propre limite. Il n'est jamais achevé mais quitté, imparfait. Jacques Sojcher pense même que le poème crée l'avenir :

La question poétique est la genèse de l'avenir, le feu secret de l'inconnu, qui parfois semble surgir non pas du dehors, du lointain mais, inexplicablement, du cœur du présent, de l'impossible demeure de maintenant<sup>1304</sup>.

Hors de son premier foyer, la présence d'un là de l'être, le poème n'est pas fixé pour toujours. Il est encore à venir. Objet, amas de mots et suite de sons, il a besoin d'un interprète. Même arrêté, il reste un jeu, un possible; il peut se perdre. Il peut rester objet, langue morte, une musique sortie d'usage.

Pour être juste, devrait-on dire qu'on ne passe jamais assez de temps avec un poème, que le plus médiocre mène à la poésie, à plus d'apparitions, de sources et de secrets? À venir, le poème manifeste cette manière d'écouter un langage qui découvre au sensible son sens.

Il ne me sert à rien d'écrire si je n'apprends pas aussi à être au monde comme je vis dans la langue.

---

<sup>1304</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 20.

## 4.11 Diachronie et attente

C'était,/ Sur le sommet des arbres,/ /  
Un soleil/ Qui lui aussi/ Voulait toucher<sup>1305</sup>.

Eugène Guillevic

Mode d'être et rencontre de l'autre, parole, l'écriture caressante est une relation transcendante. Le poète se découvre autre pour lui-même. Il découvre, au sein de lui, une parole issue de son être en lien. Cette parole le porte à dire, comme un chant, le temps de cette naissance aux choses, ce temps d'amour, au-delà du concept et de sa solitude. Hélène Dorion le précise :

Si la solitude est à la source du poème, l'amour en est le terme. La poésie nous invite à laisser émerger l'amour, à se mettre à l'écoute de ce qui ne cesse de remuer au fond des choses, à éprouver la lumière et l'obscurité du monde en s'y abandonnant sans réserve<sup>1306</sup>.

Le poète verse vers cet inconnu à venir. Il ne possède pas cette parole totale, il la touche, la couche, la retourne; il joue avec. Il caresse l'expression fugitive. Il n'en fixe que le départ, car cette parole n'est pas comblée par lui, mais par la présence de l'autre qui reste autre.

quel mot demeure  
maison et mains foyers  
des ligaments du monde

Moi, je cherche ce mot qui fait naître le lien et qui ouvre le monde, qui m'habite autant que je l'habite, un mot feu, tout tendresse, qui tisse le temps d'être au monde.

<sup>1305</sup> Eugène Guillevic, *Sphère*, p. 54.

<sup>1306</sup> Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, p. 52.

Le poète se rend au-delà — de la vision et de soi. Il voit les objets de son propre fond. Il ne les possède pas. Nous avons dit qu'il les touche. Objet, le mot est réducteur, car le poème est plus qu'un assemblage de mots. Nous devrions parler de champ, de flot, d'étendue de conscience. La parole poétique est une trame. La diachronie et l'attente mesurent l'infinie profondeur de la poésie. Lévinas écrit :

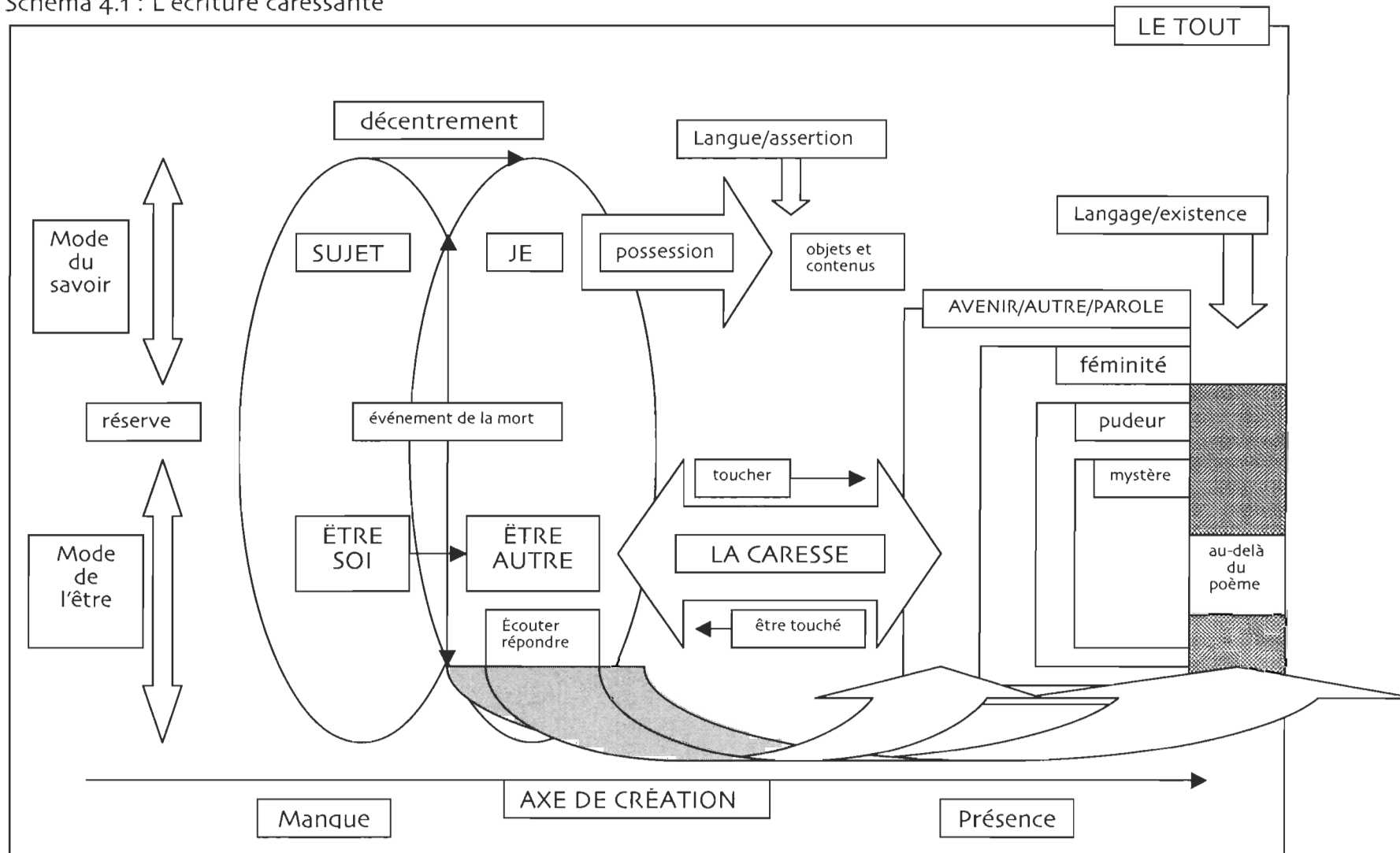
Elles disent [toutes les négations intervenant dans cette relation à l'infini] tout ce qu'un langage logique — notre langue — peut exprimer, par le dire et le dédire, de la dia-chronie qui se montre dans la patience de l'attente, qui est la longueur même du temps<sup>1307</sup>.

Cette longueur du temps, comme dans un poème, se découvre dans cette rencontre. Le poète attend que l'autre parole se comble par elle-même. Le schéma 4.1 donne à voir le mouvement de l'écriture caressante. Il y a deux modes possibles : le je possède des objets et des contenus avec la langue assertive du savoir. En revanche, sous le mode de l'être, un sujet reste lui-même devant l'autre. À cause de l'événement de la mort, il se décentre de lui-même et pose une réserve sur sa parole identitaire. Dans ce qu'on appelle l'axe de la création poétique, le sujet éprouve le manque d'existence de son être propre et, devant l'autre, il va, d'expression en expression, vers la promesse d'une parole autre, au-delà de ce contact. Dans la caresse, le poète touche à une parole qui le touche en même temps. Il la laisse être avenir, sans contenu déterminé. Cette parole reste autre, cachée et mystérieuse. C'est de cette façon qu'il met en œuvre le langage d'une existence au-delà de l'être et de l'autre, séparés, dans un monde unifiant. Le poète répond de l'autre par la caresse.

---

<sup>1307</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 91.

Schéma 4.1 : L'écriture caressante



Diachronique, l'écriture poétique rompt la perception des choses et du monde. Nous l'avons reconnu avec Heidegger. La perception pure coupe la trame du monde. Par conséquent, la poésie, ailleurs, hors du temps connu, rassemble cet horizon de l'ailleurs hors du monde et le poète travaille à ce rassemblement.

l'eau électrique  
 les papiers translucides  
 le filage d'un geste  
 et le filet des yeux  
 pêcheurs d'ombres  
 nous sommes deux  
 toi moi l'être et l'autre  
 ces grands transmigrateurs de palme

Un poème, comme œuvre, propose le temps véritable. La poésie se manifeste dans la patience d'une attente sans terme. Le poète cherche à être saisi par une parole qui le retourne à l'impuissance. Il est touché par l'expression naissante de l'être émergeant de cette relation avec les choses et devant plus que soi.

Lévinas, comme certains poètes, refuse un contenu précis à l'attente : « L'attendu, dit-il alors, le désiré seraient déjà *termes* ; l'attente et l'aspiration — finalité et non pas rapport à l'Infini<sup>1308</sup>. » Dans cette perspective, le non-poème serait l'accomplissement de l'objectif; et l'attendu serait une fin — dans la prose et le discours. En poésie, l'attente est une relation infinie, aspiration sans fin. L'être touché par l'expression poétique, ému et naissant par ce toucher, va sans cesse en avant. Il compose un poème. Il n'en finit pas de retrouver le centre d'une parole qui ne se donne jamais seule dans le définitif. Elle provient avec le manque, de fond, de par la nature même de l'être sans fondement raisonnable. « Et la rencontre que l'on sait impossible du dedans de l'objet s'éprouve, écrit Madeleine

---

<sup>1308</sup> *Ibid.*

Gagnon. L'art naît de cette faille<sup>1309</sup>.» Caresser la parole, cette autre parole, soit s'en tenir à passer d'une expression poétique à l'autre, permet au poète de rester en lien devant l'autre. Il est le témoin provisoire d'une parole en devenir : le poème. Une parole qui n'en finit jamais de devenir : le poème.

Il semble que le poète caresse l'autre, mais en parole, qu'il touche l'autre par la parole et est en même temps touché et mis en mouvement par cette parole différente de ce qu'il connaît. Il ne parle plus seul, il n'avance plus seul, dans et avec la langue, car la vérité qu'il découvre, il la découvre dans le temps véritable de la rencontre.

---

<sup>1309</sup> Madeleine Gagnon, *L'infante immémoriale*, p. 40.

### PARTIE 3 : LE TRAVAIL POÉTIQUE

Dans cette troisième partie, nous abordons le cœur du travail de l'expression poétique. Non pas la création du poème, comme un ensemble donné, mais nous essayons de mieux comprendre comment le poète se met en possibilité de produire un langage que nous pourrions qualifier de poétique. Dans le chapitre 5, nous revenons à Heidegger et nous puisons, dans les notes du premier cours qu'il a donné sur Hölderlin au semestre d'hiver 1934-1935, les éléments clés d'un modèle de référence pour la création de la poésie. Il s'agit, entre autres, de présenter les notions de faire signe et de dialogue, le fait que le dire est pour lui aussi une écoute, de constater un renoncement important à la parole en poésie, ce qu'il appelle un deuil sacré, dont nous avons vu la détresse qu'elle implique dans le chapitre 3. Le poète assume, fondamentalement, dans la langue, ce que Heidegger nomme la prise en charge du différend, c'est-à-dire la contradiction entre une ouverture à la disponibilité, à la décloison de l'étant, comme nous l'avons vu au chapitre 1, et le report de l'accomplissement, l'impossibilité d'être soi-même, dirons-nous, par soi-même, sans la rencontre de l'autre. C'est ainsi que les idées de Lévinas sont importantes pour notre thèse. Le chapitre 5 constitue le maillage de l'un avec l'autre.

Le chapitre 6 rappelle brièvement certaines particularités du faire poétique et nous y présentons un recueil de poèmes que nous avons créés à partir de la poésie dispersée dans le cours de cette thèse. Certains fragments poétiques ont été modifiés, les poèmes n'ont pas tous été convoqués, mais le recueillement qui s'y joue donne à voir et à entendre la voix possible d'une prise de parole au cœur d'une existence dans le langage.



## CHAPITRE 5 : PRENDRE EN CHARGE LE DIFFÉREND

C'est bien là la question où éclate enfin l'entière de l'énigme qu'est ce qui a purement surgi [...] le fait que tout ce qui est créateur soit inimitié, et que le différend seul engendre de haute lutte ce qui est grand<sup>1310</sup>.

Martin Heidegger

Un différend engendre la poésie. Nous en découvrirons la nature et, surtout, comment et par quelles attitudes fondamentales un poète écrit de la poésie. Nous savons déjà que, dans une logique du cœur, le poète s'engage à ce que la langue soit une naissance de l'être, un avènement sans fin, le temps d'une balance entre l'être et le monde. Les nombreuses idées que Heidegger développe dans son ouvrage *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin*, nous conduisent à reconnaître aussi une relation avec l'autre sous la forme d'un dialogue avec une parole qui conserve le différend entre : 1) l'ouverture à la disponibilité de l'être et 2) le report de l'accomplissement.

nous avons enjambé la forêt  
du chemin sans frontière

Le temps de la poésie aiguille l'être — dans l'assomption de la différence. Le poète trouve devant l'autre son visage. La métaphore porte la vue au-delà du nommé. Elle évoque une naissance. Le poète laisse une parole de l'être se découvrir. Il séjourne à la frontière de soi et des autres, du monde et de la logique, dans le lointain d'une proximité avec une langue qui redécouvre le rayonnement secret. Le poète tend vers la simplicité d'un dévoilement de ce secret qu'il porte au cœur de lui. Il accède ainsi à la poésie sans objet et compose un poème.

---

<sup>1310</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 245.

### Intercalaire 5.1 : Le contenu indifférencié de la poésie

Aucun contenu n'est poétique en lui-même. Tout est dans la manière de présenter les choses, d'ouvrir au mot une fenêtre. Il importe d'apprendre à trouver une justesse, un ton, un équilibre : la voix de la poésie. La recherche est utile. Les découvertes de laboratoire permettent une meilleure compréhension du geste poétique. Dans l'écriture pratique, la recherche donne au poème, à l'image, une figure nouvelle. Ce que des exercices pratiques apportent, c'est la liberté d'être dans la poésie, d'être en état de poésie. Tout ce qui est écrit ne possède peut-être pas la qualité finale d'un recueil de poèmes qui, lui, doit être écrit dans un geste plus un, comme un ensemble. La poésie de cette thèse est surtout fragments de poésie, éclats poétiques, car je souhaitais être en mesure de mieux comprendre l'émergence de cette parole tout autre, être capable de la faire, presque tout de suite, simplement en abandonnant le discours, comme si je pouvais maintenant improviser une parole poétique sur demande, car je sais quitter ma parole, éprouver l'existence anonyme et attendre qu'un avenir immédiat m'insuffle ses secrets.

le silence répercute  
l'immunité du cri

tu peux nommer le jour  
infini  
en même temps que l'espèce  
disparaît notre espace

la caresse retisse  
une musique urbaine

### 5.1 Le jeu de l'éveil

Le jeu est la disruption de la présence. [...] Le jeu est toujours jeu d'absence et de présence, mais si l'on veut le penser radicalement, il faut le penser avant l'alternative de la présence et de l'absence ; il faut penser l'être comme présence ou absence à partir de la possibilité du jeu et non l'inverse<sup>1311</sup>.

Jacques Derrida

Une aire de jeu est nécessaire à la création. Le poète doit se sentir en sécurité pour affronter une absence d'origine. Il crée un espace où il peut libérer une souffrance en l'exprimant et découvrir ce qui s'éveille en lien au contact de la parole. La possibilité d'être nous est donnée dans le jeu de la présence et de l'absence. Le poète joue. Il est autre et se fait autre. Émerge une parole qui le dépasse. Il exprime son ressenti, vague, mais clairement énoncé. Il recentre son expression vers une zone profonde en éveil. Konrad Fiedler, l'un des premiers poéticiens de l'art moderne, reconnaît lui aussi cette capacité : « L'artiste [...] trouve en lui les moyens d'exprimer et de saisir de plus en plus précisément ces processus vagues et indéterminés, par lesquels nous percevons globalement un monde visible<sup>1312</sup>. » Le poète exprime clairement son ressenti sous les images; paradoxalement, grâce à elles.

premier pas  
je reviens à ta vie  
en éveil  
à l'appel du monde  
je commence avec toi  
racines ruisseaux  
des secondes

<sup>1311</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 426.

<sup>1312</sup> Konrad Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, p. 87.

La parole poétique émerge de cet éveil au jeu de la parole, cette possibilité d'une présence ou d'une absence à partir d'un jeu dans la langue, non d'un divertissement pur et simple, comme l'écrit Heidegger :

La poésie, — ce n'est pas un jeu, le rapport à elle n'est pas une détente ludique dans laquelle on s'oublie, c'est l'éveil et la concentration de l'essence la plus propre de l'individu, grâce à quoi il se ressource au plus profond de son *Dasein*<sup>1313</sup>.

Le poète écoute cette parole émergente à partir du moment où il n'est pas physiquement en danger, même si son essence est en jeu, en péril, sa propre vérité. Il dégage en parole sa vie profonde, libère son lien au monde avec les choses et les êtres. Chacun de mes poèmes, des espaces que j'ai ouverts en moi vers le monde, portent ce geste de coupure, l'invitation de quitter une manière de regarder pour une autre manière d'être. Et je suis, dans le poème, en poésie, autrement. C'est pourquoi je les fais, ces poèmes, c'est ce qu'ils apportent : cette ouverture réalisante.

laissons l'aube s'ouvrir  
à la place des fruits

balayons  
les ombres transversales

traversons à la bouche  
les déserts

laissons s'échapper des fenêtres  
de nos maisons les rails

prenons les angles sous le revers  
l'échelle bleue dans l'arbre  
les raccourcis de la terre

---

<sup>1313</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 19.

### Intercalaire 5.2 : Poème, une aire de jeu sécurisé

Suivant les idées du psychanalyste Donald Woods Winnicott, un poème, c'est une aire de jeu et un objet transitionnel. Ce théoricien explique la nécessité d'un espace sécurisé où l'être humain peut se dépasser, se déployer, être neuf : « C'est en jouant, et seulement en jouant, écrit-il, que l'individu [...] est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi<sup>1314</sup>. » Cependant, au-delà de la psychanalyse et au-delà de l'objet, le poème est une forme de création. Certes, on peut l'identifier à un objet de langage. Mais il reste surtout la mise en œuvre d'une vérité dans le langage. Il matérialise le combat entre monde et terre, entre retrait et réserve, comme le conçoit Heidegger. Le poète risque surtout, selon nous, une transformation de l'être par la parole. C'est peut-être pour lui, le poète, sa personne, la seule façon d'être vraiment au monde, d'assumer sa responsabilité devant l'existence qui se déroule devant ses yeux, comme un film de mots dans lequel il n'est pas, à moins de faire le film lui-même, de prendre une prise, un cliché, qui recadre l'existence à ce moment précis où prier demeure l'état d'esprit des arbres.

tu changes  
la couleur de l'orange  
et l'heure où je travaille

tu es  
la lumière de l'éveil  
guépard prêt à sauter  
sur le ciel

---

<sup>1314</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 110.

## 5.2 La poésie fait signe

[...] la langue est une forme et  
non une substance<sup>1315</sup>[...].

Ferdinand de Saussure

Heidegger reconnaît la qualité de la poésie : « [...] ce dire, finalement et fondamentalement, est tout autre<sup>1316</sup>. » Il se donne, nous le savons, dans le temps d'une rencontre. Heidegger identifie, comme Lévinas, un point noir de la relation, une nécessité du souci de soi afin qu'advienne ce temps où la parole touche l'être :

S'il n'est pas dit à quoi nous devons avoir part ni à quoi nous devons être liés, s'il n'est parlé que de participation en soi ou de « souci », ce qui est justement « dit » par là, c'est qu'il s'agit d'une condition nécessaire pour qu'advienne le temps où le « *divin nous frappe* » [...] <sup>1317</sup>.

Ce temps découle d'une relation avec l'autre et il est nécessaire d'accepter l'inconnu, d'oser un autre type de relation. Le poète sort de l'ordinaire, il s'ouvre aux signes du monde. « Tout devient signe<sup>1318</sup> », écrit Fernand Ouellette. Mais ce temps, comme nous l'avons vu avec Lévinas, découle aussi d'un dépassement de la solitude, du souci de soi, le dépassement de l'existence anonyme, de ce que Heidegger nomme, lui, la « détresse » d'une parole sans origine.

je vous vois signes  
vos mutuelles absences

je porte le message du vert  
je dépose mes sanglots sous les ponts

<sup>1315</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 169.

<sup>1316</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 49.

<sup>1317</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>1318</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable, chronique II*, p. 110.

Le signe de la poésie, l'expression poétique, garde actif ce lieu de naissance de la parole. Le poète relie le près et le lointain dans le langage, le même et l'autre. Il joue avec un signe qui dépasse la simple représentation de la réalité. Il faut donc relativiser un peu la citation en exergue de cet article. La langue est une forme, certes, dans le sens qu'elle est la forme de l'essence humaine, mais elle est aussi le cadre, en poésie, d'une relation à la substance, à la réalité de l'essence de l'être humain. Le signe de la poésie, l'expression poétique, se caractérise d'ailleurs en ce qu'il est un mouvement, une forme d'approche. Heidegger le développe ainsi :

Celui qui fait signe n'attire pas seulement l'attention sur *lui*, sur le fait qu'il se trouve à tel ou tel endroit où on peut le joindre; non, faire signe permet, par exemple, au moment de l'adieu, de retenir à proximité malgré la distance qui s'accroît, et inversement, à l'arrivée, il manifeste ce qui subsiste encore de distance dans la joie et l'approche<sup>1319</sup>.

Ce signe est aussi un cheminement vers le signe. Heidegger découvre selon nous le mouvement poétique. Le signe de la poésie permet d'être lié dans la distance et la proximité, les deux en même temps. Le mot garde et franchit la distance et le lien. Donnons un exemple. Un proche arrive de voyage et nous adresse un signe de la main alors qu'il s'approche de nous. À distance, il franchit néanmoins l'espace de la séparation. Son geste fait signe au-delà de son origine, il est déjà dans la rencontre. De la même façon, le signe poétique franchit le pas de son lien vers le temps de la rencontre. Le poète rassemble des expressions qui font signe. Il reconnaît de loin ce qu'il n'atteint jamais, l'autre parole, en lui adressant un geste qui anticipe la rencontre. Le poète le fait, au moment même où il écrit un vers, au moment même où il attend une tout autre parole. C'est pourquoi on peut prendre ce vers de Jacques Roubaud comme une nécessité : « tu trouveras ton bien dans les plus

---

<sup>1319</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 43.



éloignés des mots<sup>1320</sup> ». Des mots qui font ce signe de la main à l'autre vers qui le poète va en parole. En lui lançant ces signes d'approche, le poète transporte son être sur le plan de la trace et du pressentiment, devant l'autre.

### le pouvoir de parler appartient au mystère

Ce pouvoir, chaque poème le rappelle et se rattache à lui, car le poème retourne à la parole créatrice de l'existence pleine, de soi et du monde, du mystère. La différence entre un poème vivant et un poème mort ressemble à une photographie sans perspective, à un plan de vue sans un cadrage qui balance les forces, la présence des objets les uns avec les autres, la distance des objets entre eux, leur couleur, les formes qui se découvrent, et la photographie de n'importe quoi sans intervention. La puissance poétique d'une photo, outre sa symbolique, dépend du regard qu'elle présente, d'un point de vue qui n'a pas de fin. On ne s'arrête pas à l'objet, mais à ce qu'il laisse de mouvement au regard. Comme si la photo réussie pointait et signalait l'autre façon de voir, qu'elle le réalisait.

Le poète revient toujours à cette expression qui fait signe dans la distance et la proximité. Il est à la fois dans la proximité de la présence à la vérité de son être, mais il éprouve en même temps la distance ultime avec l'autre, la totale différence de soi, le tout autre, présent derrière toute chose, derrière peut-être l'existence elle-même. C'est même peut-être parce qu'il éprouve cette différence de soi, la différence qui tranche sur les différences, que le poète accède à la réalité de l'être.

Hector de Saint-Denys Garneau comprend mieux que personne la dualité de ce signe poétique :

---

<sup>1320</sup> Jacques Roubaud, *E*, p. 20.

Le poète pour qui toute chose, toute la vie est signe. Et lui cherche des signes intelligibles, des signes formés pour présenter le sens trouvé, le sens obscur, profond. Il nous offre des signes à son tour, ces signes et cette obscurité, cherchant à comprendre cet autre, cet étranger, à reconnaître en nous le sens qu'il a trouvé. Il participe à cette obscurité de la création pour nous, il nous ouvre des fenêtres sur une obscurité plus profonde, plus exigeante et plus significative. Il participe au mystère, à sa lumière et à son obscurité. Il nous emmène à l'invisible, nous ouvre des portes sur l'au-delà<sup>1321</sup>.

Le poème transforme le poète à partir des expressions poétiques peu à peu trouvées à l'approche de l'autre. Il ouvre des portes sur l'au-delà de l'être. N'est-ce pas ce que nous fait voir et sentir Tristan Tzara dans ce poème :

Mais que la porte s'ouvre enfin comme la première page d'un livre  
ta chambre pleine d'indomptables d'amoureuses coïncidences tristes ou gaies  
je couperai en tranches le long filet du regard fixe  
et chaque parole sera un envoûtement pour l'œil et de page en page  
mes doigts connaîtront la flore de ton corps et de page en page  
de ta nuit la secrète étude s'éclaircira et de page en page  
les ailes de ta parole me seront éventails et de page en page  
des éventails pour chasser la nuit ta figure et de page en page  
ta cargaison de paroles au large sera ma guérison et de page en page  
les années diminueront vers l'impalpable souffle que la tombe aspire déjà<sup>1322</sup>

Tzara passe la porte du livre blanc et de sa première page. Il entre dans le hasard des mots et adopte le regard d'une parole en mouvement qui se transforme, de page en page, toujours neuve, comme une parole encore redécouverte. Elle fixe des vers. Cette parole unique le fascine, il élucide peu à peu avec elle cette nuit et la chasse. Les figures de l'autre le guérissent. Mais il reste quand même loin de ces paroles, qui restent au large. Et il semble penser qu'il retournera à la mort de ce souffle qui aussi bat dans son dire. Y a-t-il ou non un contenu sous-jacent à ce poème? Qu'est-ce qui a fait ce poème? Est-il la rencontre de Tzara avec l'autre, sa manière de trouver les signes dans ce qu'il voit? Chose certaine, Tzara quitte le

---

<sup>1321</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, p. 311.

<sup>1322</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 52.

« regard fixe » et pose un geste : écrire des paroles, ouvrir la page, la poésie, comme la parole, de vers en vers.

Tristan Tzara donne raison sans le savoir à Heidegger pour qui le poème demeure un texte fixe seulement pour un lecteur immobile et raisonnable. « Le poème n'est plus un texte lisse, écrit Heidegger, pourvu d'un « sens » aplani, bien au contraire, cette configuration langagière est en soi un *tourbillon* qui nous entraîne quelque part<sup>1323</sup>. » Rimbaud a fixé des vertiges. Le poète s'ouvre aux signes de son origine même en se tournant vers l'autre, une tout autre parole, à venir.

de tes seins l'innocence le voyage  
palpitation des mains à travers la serrure  
douce odeur ou blessure  
oubliée  
dans le regard perdu

J'ai souvent le sentiment d'écrire parce que je ne sais pas voir, que je ne sais pas m'agripper à la calandre, que tout me glisse dans les yeux sans s'incruster dans mes doigts, sans me traverser comme un vent, sans me donner à vivre et me transmuier en champs de blé, en grotte, comme si je n'avais pas de place, que j'étais mort, que toute roche avait plus de conscience que mes nuits.

L'expression poétique fait signe dans le langage avec des mots : « [...] nous devons comprendre le faire signe comme la langue des dieux et [...] la poésie comme le " faire signe " enveloppé dans le mot<sup>1324</sup>. » Elle fait signe au poète qui reconnaît son approche. Il reconnaît que cette expression, autre, lui est proche et

---

<sup>1323</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 53.

<sup>1324</sup> *Id.*, p. 43.

lointaine, dans un même mouvement. Ce même mouvement est fondamental. Car la parole que l'on peut dire poétique est à la fois la plus étrangère au poète lui-même et, à la fois aussi, la plus intime qu'il lui soit possible de faire et de dire. Les mortels n'entendent plus et ne font plus vraiment cette langue : le langage de l'être devant l'autre. Mais le poète, lui, poursuit les signes d'une parole de l'être naissant, devant l'autre de lui-même, le tout autre.

Forme de relation, le poème aspire à de tels signes du proche et du lointain. Peu à peu il se structure : « [...] l'auteur amène tout le poème à la parole en tant que construction de langage<sup>1325</sup>. » Le poète rassemble les signes de cette intime parole lointaine. Il adresse ce signe dans la parole, autre, et précède la rencontre dans son être. Sa parole agit : elle dévoile la distance, la manifeste, et en même temps l'abolit.

### 5.3 Le signe est le lieu

RIEN// N'AURA EU LIEU// QUE LE  
LIEU<sup>1326</sup>  
Stéphane Mallarmé

Quelque chose fait signe en poésie : un mot, une expression; mais est-ce encore un mot?

ouvre la mer  
pieds nus  
ferme le soir

marchons dans notre rêve  
découverts et vibrants  
comme les étoiles

---

<sup>1325</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>1326</sup> Stéphane Mallarmé, « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » dans *Igitur, Divagation, Un coup de dés*, p. 438.

Le mot, un monde en poésie, semble acheminer la poésie vers elle-même, mais le signe poétique dépasse l'objet linguistique et devient un objet esthétique. Il n'a pas de sens, mon poème, s'il ne vient pas donner ce que la vie ne donne pas, d'elle-même, sans un arrêt, sans un retour des choses, parce que les éléments du monde se combinent, se glissent partout dans mon regard, parce que tout roule en même temps que la vague, le vent, que je vis au-dedans de moi des émotions et sentiments divers, que des pensées m'assaillent et me conquièrent, me dominent, comme des aigles, et que je ne sais jamais ce qui me fait humain, ce qui me donne une consistance, comme si je n'étais jamais vraiment moi, humain, sans n'être pas aussi avec cette vie concrète qui ne peut pas parler ailleurs qu'en mon poème, où je dis ce qui se passe, la réalité du silence et le crépitement de l'oubli. J'invente une vie plus réelle.

la pluie ne dit pas  
assez  
la feuille morte au vent

regarde  
elle s'étire et s'étend  
pinceau tombé d'un trait

N'a-t-on pas mieux conscience de l'éclat du soleil dans son reflet, comme on a mieux conscience de la beauté du langage en poésie? Cette dernière se présente dans les mots qui font signe; pourtant, le signe de la poésie indique aussi un au-delà du signe. « En quoi le poème est radicalement différent du récit, de la description, écrit Henri Meschonnic. Qui nomment. Qui restent dans le signe. Et le poème n'est pas du signe<sup>1327</sup>. » Il est plutôt du signe qui s'apparente à une trace. Il

---

<sup>1327</sup> Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, p. 246.

ressemble à une empreinte dans la neige. « Qui le trace s'avère à lui dédié<sup>1328</sup> », écrit Paul Celan. Un loup a traversé la forêt; son empreinte le laisse entendre. C'est ce genre de signe, d'expressions, que le poète rassemble pour former un poème. Toute parole qui laisse les traces de la présence de l'autre au cœur de soi, qui ébranle l'être et le fait être dans le temps, serait donc poétique. Un poème véritable, fait à cette profondeur, laisse sentir qu'une autre réalité existe.

traces  
sur le trottoir  
combat d'insectes transitoires

l'ordre prend forme  
la blessure  
tes cheveux dans l'immensité

Le mot poétique sert la trace d'une absence, l'indice d'une présence, un signe qui est très certainement un signe, sans que nous soyons sûr, pourtant, lecteur ou poète, de la nature de ce signe. La parole poétique, comme indice d'une présence, masque toujours le visage de l'autre, ses traits propres : « Le symbole de cet absent présent, et de ce présent absent, c'est le masque<sup>1329</sup>. » Voilà pourquoi l'image est le signe de la poésie. Elle est la vue d'un mot au-delà de ce qu'il représente. Sous lui, avec lui, on découvre le visage du monde — l'essence autre du monde?

---

<sup>1328</sup> Paul Celan, *Le méridien*, p. 26.

<sup>1329</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 176.

#### 5.4 L'entretien du dialogue

La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence. Cette pierre qui t'appelle dans son passé est libre. Cela se lit aux lignes de sa bouche<sup>1330</sup>.

René Char

La perspective en poésie d'un travail avec un au-delà des mots, mais grâce à eux, à partir d'eux, découle de la nature de la langue et elle entraîne à un dialogue créateur avec elle. La langue, en effet, possède l'homme selon Heidegger : « La langue n'est donc pas quelque chose que l'homme possède, mais à l'inverse ce qui possède l'homme<sup>1331</sup>. » Fernand Ouellette le pense aussi : « [...] en tant qu'institution et matrice le langage nous constitue et nous porte<sup>1332</sup>. » Un être humain ne peut passer à côté de la langue sans s'oublier lui-même. Pour Heidegger, l'être se situe toujours dans la langue : « Nous ne pouvons pas définir d'abord l'essence de l'être de l'homme pour le gratifier après coup et par-dessus le marché du langage; au contraire, l'essence originelle de son être est la langue elle-même<sup>1333</sup>. » L'essence de l'être se découvre à partir de la langue : « Car c'est dans la langue que l'homme se risque le plus loin, c'est même seulement avec elle qu'il se risque tel qu'il est à déboucher sur l'être<sup>1334</sup>. » Pour être, il faut se risquer à parler. Mais pour parler poétiquement il faut, comme le pense Roberto Juarroz, « [...] parler sans mots./ — Ou presque sans mots./ — Ou ne pas parler./ — Ou

---

<sup>1330</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 181.

<sup>1331</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 78.

<sup>1332</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 27.

<sup>1333</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 72.

<sup>1334</sup> *Id.*, p. 67.

presque ne pas parler<sup>1335</sup>. On voit que la prise de parole de la poésie est à la frontière de l'être et de la langue.

La langue existe avant nous et nous possède, comme le pense Heidegger. Dans ses structures logiques, elle nous contiendrait, limiterait notre entendement. Elle limiterait l'expression et la compréhension de notre existence si, en effet, nous ne pressentions pas un contact plus direct et possible avec le monde. Un langage d'avant la langue semble exister aussi, plus malléable avec le monde : le langage de la sensibilité de l'être au monde. On en vient à postuler l'existence d'une réalité sensible avant les mots. Cette idée se distingue de la pensée de Heidegger qui affirme que nous marchons dans le mot *forêt* quand nous marchons dans la forêt. Au contraire, le mot ne ferait-il pas, aussi, écran? Ne perd-il pas sa fonction de signe limité dans la poésie, comme le pense Jacques Derrida :

Cette puissance révélatrice du vrai langage littéraire comme poésie, c'est bien l'accès à la libre parole, celle que le mot « être » [...] délivre de ses *fonctions* signalisatrices. C'est quand l'écrit est *défunct* comme signe-signal qu'il naît comme langage ; alors il dit ce qui est, par là même ne renvoyant qu'à soi, signe sans signification, jeu ou pur fonctionnement, car il cesse d'être *utilisé* comme information<sup>1336</sup> [...].

L'aperception poétique remet l'être en contact avec une pleine réalité, ineffable, avant les mots, même si elle compose un poème avec des mots. Il n'y a pas de contradiction dans le passage de la langue vers le langage de l'être sensible au monde qui se découvre devant lui. Le poète laisse le sujet et l'objet se promener, se perdre, s'étaler, dans un champ perceptif plus grand. Le langage poétique est l'expression de soi reliée au tout du monde, un soi d'abord en souffrance, en manque, avant le poème, à l'origine du poème, comme nous l'avons vu dans les

---

<sup>1335</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 136.

<sup>1336</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 23.



chapitres précédents. Écoutons Margherita Guidacci le dire dans un très court poème : « Dieu m'a appelée à enrichir le monde,/ en disposant le simple instrument:/ il suffit d'un opaque grain de sable/ et tout autour l'irridescence de ma douleur<sup>1337</sup> ! » Bien entendu, elle parle d'une huître, mais ne peut-on pas tirer un parallèle entre la parole poétique, comme une perle, née du poème? Ne dois-je pas, moi aussi, car je sens que c'est ce que je fais de mieux, prendre le grain de ma voix, justement, et le faire rayonner de son centre? Faire des perles-poèmes au fond de moi?

Heidegger place l'expression du côté de la raison instrumentale : « Même quand la langue est appréhendée comme moyen de mise en forme esthétique, on en reste sur le fond à la conception instrumentale de la langue comme expression<sup>1338</sup>. » Le poème est fait de mots, mais aussi d'existence à ces mots. Le poète découvre l'être énigmatique, originel, non pas la connaissance du vrai, mais une vérité qui se trouve à partir de l'être, comme nous l'avons découvert au chapitre un : « Dans la langue s'accomplit la révélation de l'étant, non pas l'expression a posteriori du dévoilé, mais le dévoilement originel en soi, et par là même et simultanément son revoilement sous sa variété dominante : *l'apparence*<sup>1339</sup>. » La connaissance reste étrangère à la poésie, mais le poète, sans connaître avec précision le fond de la parole poétique, sait que cette expression lui fait signe, lui découvre une plénitude, toute recouverte d'apparence mystérieuse.

---

<sup>1337</sup> Margherita Guidacci, *Neurosuite*, p. 45.

<sup>1338</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 69.

<sup>1339</sup> *Id.*, p. 67.

L'expression poétique dévoile la vérité la plus secrète. Le poète nomme une première fois l'origine, mais l'objectivation menace. Le poète peut choisir de ne pas être, de se perdre, de s'oublier et de gagner le monde de la connaissance. Cette possibilité se joue dans le monde de la langue. L'être s'expose ou non : « La langue est pour l'homme le plus périlleux des biens, car elle l'expose initialement au domaine de l'être et par là du non-être, et par là à une perte de l'être et une menace de l'être<sup>1340</sup>. » Le langage poétique exige donc écoute et dialogue à cause de la nature de la vérité : « [...] si c'est la mission de la poésie de faire passer cet éclair, sous le voile de la parole, dans le *Dasein* du peuple, cette parole ne nous interpelle que si nous avons part à la poésie, c'est-à-dire au dialogue<sup>1341</sup>. » La démarche poétique apporte de l'être : « La poésie instaure l'Être<sup>1342</sup>. » Mais elle n'advient que par la découverte d'un langage plus vrai. La vérité doit être reconnue en relation, avec des mots et des images. Si ce dialogue est nécessaire, Heidegger s'interroge :

[...] si l'essence de la poésie réside véritablement en ceci qu'elle expose le *Dasein* de l'homme à l'étant en son entier [l'être], la question reste posée de savoir dans quelle mesure, justement, une construction de langage, un simple dialogue [...] peut être susceptible d'assumer cette tâche de façon aussi originelle<sup>1343</sup>.

Qu'exige cette tâche, le faire poétique? Une disponibilité et une force intérieure. Celles-ci vont à l'encontre de la pensée habituelle. Le poète découvre son être, s'expose, se fragilise; il quitte l'objectivation et retrouve un lien de première main à l'existence. Il met en œuvre une force qui le porte en avant, qui le maintient dans cette disposition : il accepte sa condition humaine d'être et de ne pas être *en*

---

<sup>1340</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 78.

<sup>1341</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>1342</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>1343</sup> *Id.*, p. 65.

*même temps*. Si le dialogue l'appelle, l'être est touché en son essence par la parole sacrée qui manque :

Notre Être advient en tant que dialogue, lorsqu'il advient que les dieux nous interpellent, nous placent sous leur interpellation, *nous amènent à la parole* [...], celle qui demande si et comment nous sommes, comment nous leur répondons et leur accordons [...] ou refusons [...] notre être<sup>1344</sup>.

Le dialogue commence une fois l'être éveillé par une autre parole, plus sacrée. Celle-ci ne concerne pas la religion ou quelque révélation venue des dieux, mais l'essence même de l'être en train de se faire et de se découvrir en se faisant. De l'être surgit le dialogue, et le poème, qui, selon Jacques Roubaud « [...] se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel<sup>1345</sup>. » Le poète doit découvrir cette parole de l'être en émergence, faire que la découverte soit le poème :

Notre être advient par conséquent comme dialogue dans la mesure où, « *parlant ainsi interpellés* » [...], nous amenons l'étant en tant que tel à la parole, nous ouvrons l'étant en ce qu'il est et comme il est, mais en même temps le recouvrons et le dissimulons<sup>1346</sup>.

Le poète le recouvre d'expressions et d'images, mais le poème dévoile en même temps la totalité de cette relation et y reste fidèle. L'être advient, aussitôt recouvert. Mais le poète est passé ailleurs dans l'existence véritable, la création de l'être devant l'autre<sup>1347</sup>. L'ouverture et le recouvrement de l'être sont une réalité humaine : « Cette ouverture et ce voilement, ce sont nous-mêmes<sup>1348</sup>. » Il n'y a jamais de dévoilement complet. Lévinas l'a montré : si l'autre est radicalement

---

<sup>1344</sup> *Id.*, p. 74.

<sup>1345</sup> Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, p. 124.

<sup>1346</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 75.

<sup>1347</sup> Peut-être faut-il justifier brièvement que l'accès à la réalité de l'être implique une ouverture à la présence de l'autre, et pas uniquement la réserve sur la parole identitaire et le refus de l'objectivation, comme le pense Heidegger. Lévinas est, à notre sens, premier sur Heidegger.

<sup>1348</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 75.

autre, il n'est pas soi, il ne le sera jamais. En ce sens, la parole de la poésie sera toujours autre, mystérieuse, parce qu'elle est à venir, toujours à venir.

### Intercalaire 5.3 : La référence poétique

La poésie se réfère à la pure émergence : la parole autre, proférée, et déposée comme expression d'un lien mystérieux et senti, une célébration de l'originalité de notre naissance, celle de l'être devant l'autre. Claude Louis-Combet en convient : « Il semble bien [...] qu'à l'origine se tienne un secret — ou plutôt : que l'origine soit un secret d'où procèderait toute la phrase, en son rythme comme en la suite des mots dont elle s'accomplit<sup>1349</sup>. » Le poète écrit-il en se référant à cette origine pure qu'il dévoile? Oui, le poète se réfère au mot qui fait sentir cette origine. Ce mot est souvent le plus fragile de tous, car il est le mot qui donne à naître du regard, le mot plongé dans l'existence. « Même le plus friable/ des mots/ a des racines dans le soleil —/ comme le matin/ des barques sur la mer<sup>1350</sup> », écrit Eugénio de Andrade. Même le mot qui peut facilement se briser est lié à la source de l'être, peut être lié à cette source, comme le jour nouveau est aussi lié à cette source première sur laquelle flotte les apparences sensibles qui portent notre regard toujours plus loin si on le veut.

tout est possible  
chaque ligne en zigzag  
ouvre la main du temple

l'escalier nous arpente  
le plan  
n'est plus le même  
c'est la terre des Atlantes

Ce poème du monde est possible si l'on ose le jeu, la caresse d'une parole qui s'annonce sans fin, sans fond, impossible à comprendre, à guider seul, car elle connaît de nous des pas qui nous devancent.

<sup>1349</sup> Claude Louis-Combet, *Le péché d'écriture*, p. 87.

<sup>1350</sup> Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, p. 86.

### 5.5 Le don du renoncement

Il fallait que la voix,/Tâtonnant sur  
les mots,/ S'apprivoise par grâce/ Au ton  
qui la prendra<sup>1351</sup>.

Eugène Guillevic

Le ton fondamental de la poésie dit l'être : « [...] le poète parle en vertu d'un ton [...] qui détermine [...] la basse et les bases, et qui donne le ton à l'espace sur et dans lequel le dire poétique instaure un être<sup>1352</sup>. » Le poète met en œuvre ce ton de fond inaccessible par la raison : « [...] la représentation commune du rapport sujet-objet est ici absolument insuffisante pour comprendre l'essence du ton<sup>1353</sup>. » La vérité semble émerger d'elle-même. Il n'est pas facile de la mettre en œuvre; nous avons souligné le mouvement de la déclosion au chapitre 1, nous avons mieux saisi pourquoi au chapitre 3 avec l'objectivation. Le poète renonce au dire ordinaire et connu. Il invoque plus et veut plus. Il renverse sa perspective et sa conscience. Il retourne à une vérité qui n'est pas donnée par une autorité supérieure. Son renoncement implique une déréliction, une perte de repère et un retour à la solitude. Le poète éprouve la condition humaine dans toute son étendue et sa frayeur.

craque le froid  
un pas de plus  
à l'extérieur de moi  
le plancher est fendu  
où la forêt m'entoure

Je n'ai plus de repère. Dehors est nu. Je m'engage dans ce dire plus ouvert : « Si le poète parle donc à partir d'un renoncement, c'est qu'il veut justement quelque chose. Il veut invoquer, c'est-à-dire qu'il ne se borne pas à le *souhaiter*.

<sup>1351</sup> Eugène Guillevic, *Terraqué*, p. 139.

<sup>1352</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 83.

<sup>1353</sup> *Id.*, p. 86.

*Vouloir* invoquer signifie tenir bon dans cette invocation<sup>1354</sup>. » Le poète passe à l'action par la parole, il renonce à la parole des dieux anciens, inaccessible, et au savoir connu. Il accepte la privation du sens : « Le renoncement à l'invocation des dieux anciens relève d'une volonté résolue d'accepter la privation<sup>1355</sup>. » Cette étape est fondamentale.

Heidegger semble en effet s'accorder avec Lévinas sur la nécessité d'éprouver le manque. Le poète choisit ce deuil : « Le deuil est de nature sacrée, ce n'est pas quelque deuil particulier, non, le ton fondamental est tout entier sacré<sup>1356</sup>. » Le poète éprouve l'absence de parole sacrée et il en fait son deuil. Il cultive cette relation à l'absence. « Rien ne nous pousse à exister, écrit Dominique Grandmont, rien ne nous engage plus que le deuil<sup>1357</sup> [...] ». C'est le deuil essentiel : « [...] ce n'est pas une bouderie hargneuse et vexée, une démission qui s'entête dans un désespoir vide, non, le deuil originel est la *supériorité lucide de la simple bonté d'une grande douleur – ton fondamental*<sup>1358</sup>. » Le poète ne se drape pas dans la souffrance. Par l'expérience de ce deuil au présent, le poète passe à une vision des choses à partir de son être-là : « Le deuil n'est pas un attachement nostalgique au passé mais une façon de se-tenir-ferme-dans-son-être et de soutenir le choc du "là" et de l'ici<sup>1359</sup>. » Le poète fait face à la réalité présente, toute la réalité issue de cette parole ouverte à l'existence. Il affronte, avons-nous dit au chapitre 2, l'existence anonyme.

---

<sup>1354</sup> *Id.*, p. 84.

<sup>1355</sup> *Id.*, p. 85.

<sup>1356</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>1357</sup> Dominique Grandmont, « Le ciel pour abîme » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 80.

<sup>1358</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 85.

<sup>1359</sup> *Id.*, p. 94.

La poésie n'apporte pas de certitudes, mais une réalité intime proche. Le poète attend une plainte qui sortirait de ce deuil; c'est même sa tâche, selon Fernand Ouellette : « Le cœur en veille/ Apprend à s'ouvrir/ Avec quelques deuils qui s'assemblent./ En tâche poétique<sup>1360</sup> [...] ». Le poète passe au travers de ce qu'il dit. Ce renoncement à une manière de parler n'est pas une perte, comme le remarque Heidegger, même si la raison pratique aurait tendance à le croire :

Pour l'entendement calculateur, le renoncement est un abandon et une perte; le vrai renoncement, c'est-à-dire celui que porte et procure un ton fondamental qui se déploie authentiquement est force de création et d'engendrement. En laissant aller ses anciennes possessions, il reçoit un don, mais non après coup comme une récompense; car en soi l'endurance endeillée du renoncement nécessaire et de l'abandon est un don reçu<sup>1361</sup>.

Le vrai renoncement se mue en poésie. C'est parler presque sans parler. Le don de la poésie provient de ce renoncement à parler sur/de la réalité sans y être relié profondément. C'est parler presque sans les mots, car le poète passe la parole à autre chose, à un mouvement plus essentiel.

Ne reste-il des dieux que leurs traces? N'est-il plus possible de les invoquer? Le poète gagne néanmoins la région du silence où le sacré peut s'infiltrer malgré lui :

Le fait qu'il ne soit plus permis d'invoquer les anciens dieux, la volonté de se résigner au renoncement, qu'est-ce d'autre — ce n'est rien d'autre — que l'unique possibilité de rester résolument disponible à l'attente du divin : car les dieux ne peuvent être abandonnés en tant que tels dans le renoncement que s'ils sont maintenus dans leur divinité — et d'autant plus qu'on le fait avec ferveur<sup>1362</sup>.

---

<sup>1360</sup> Fernand Ouellette, *L'inoubliable chronique II*, p. 34.

<sup>1361</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 95.

<sup>1362</sup> *Id.*, p. 96.



Même en l'absence des dieux, le divin se présente, miracle de l'amour, de la mort, de la lumière ou de la vitesse du son : « Le fait que les dieux se soient enfuis ne veut pas dire que le divin ait disparu du *Dasein* de l'homme, cela veut dire ici qu'il règne justement, mais sous une forme accomplie, une forme crépusculaire et sombre mais cependant puissante<sup>1363</sup>. » Le poète fait ressortir cette absence. Il cherche les formes de ce sacré. « Cherche le poème, nous conseille Pierre Oster, c'est-à-dire l'unité de vision. Tu trouveras la poésie, c'est-à-dire la conscience, dans l'expérience du langage, de l'invincible agir divin<sup>1364</sup>. » Le poète découvre les signes enfouis de l'existence du divin, ciel ou enfer, sourire ou mer.

le poète retrace  
les énigmes de la terre  
  
sous la pierre il découvre  
la main de l'eau  
  
l'enlacement amoureux  
lui rappelle le chant  
en faveur des forêts

Les êtres humains ne possèdent pas d'emblée cette seconde vue, cette capacité de renverser leur yeux dans la terre. Rainer Maria Rilke le pense : « Peu d'hommes éprouvent l'impérieuse urgence d'agir si fortement/ qu'ils se dressent déjà en attente incandescents dans la plénitude du cœur<sup>1365</sup> [...] ». Ils ne vont pas régulièrement et facilement vers leur être attendre la rencontre d'une parole qui les ferait être plus pleinement. Ils ont souvent perdu la capacité de s'étonner et de s'émerveiller de l'existence sensible. Le poète, médiateur de l'essentiel, porte pourtant la création :

---

<sup>1363</sup> *Ibid.*

<sup>1364</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 234.

<sup>1365</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 73.

[...] il n'y a d'image et de temple que là où se rencontrent aussi ces grandes individualités qui, dans leur savoir créateur, supportent directement la présence ou l'absence des dieux et parviennent à les assumer dans l'œuvre qu'ils créent<sup>1366</sup>.

Le savoir poétique est l'épreuve d'une présence radicale, sans autre réponse que cette parole créée. J'y reviens, comme au début de tout poème, je retourne à cette présence ultime, mon lien à l'existence totale, et c'est de là que je parle pour être, oui, plus fluide que l'aube. Je me découvre, être de langage devant le monde, autre, et tout autre aussi dans ma parole.

revenir à la vie des abeilles  
quand la fleur est gercée

se tailler un chapeau dans le ciel  
pour parler à l'oiseau

déplier l'étang jaune  
pour se lier à l'armature des ombres

Le poète accepte le manque de sacré et le poème s'accomplit dans la perte. Le « [...] deuil sacré est porté par cette disponibilité capable d'endurer l'oppression<sup>1367</sup> [...] ». Cette disponibilité vire en présence. Rainer Maria Rilke confirme cette ténacité du poète : « [...] nous ne nommons rien, il nous est seulement permis d'endurer/ et de nous persuader que ça et là un éclat,/ ça et là un regard nous a peut-être effleurés<sup>1368</sup> [...] ». Heidegger rejoint ainsi Lévinas. Lorsqu'un être prend conscience de son existence, il prend conscience d'un vide. Une existence anonyme pèse sur lui, jusqu'à ce qu'il rencontre une autre parole : l'autre sous un couvert de mots. Le poète se prépare en l'attendant. Son renoncement à la parole solitaire ne fait pas place à cette attente. Celle-ci grandit

---

<sup>1366</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 99.

<sup>1367</sup> *Id.*, p. 103.

<sup>1368</sup> Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, p. 75.

et accentue la crise : « Car le ton fondamental de l'abandon ne peut pas du tout disparaître et faire place à une attente, du fait même que l'attente résonne justement dans l'abandon et le transforme ainsi en oppression<sup>1369</sup>. » L'attente s'avère presque insupportable à cause de la déréluction. Mais la qualité du poème dépend de la patience.

C'est dans les moments d'attente, écrit Georges-Arthur Goldschmidt, [...] qu'on est bien forcé de se rendre compte que c'est toujours le même manque qui apparaît comme un fil d'abord invisible, mais qu'on verra courir sous forme de lacune au milieu de l'enchevêtrement de tout le reste<sup>1370</sup>.

Au départ, le poète éprouve un exister sans lui, sans soi et sans refuge. Il attend qu'une expression tombe sur lui et l'éveille. Une fois touché, que fait-il? Si son attente se prolonge trop, elle l'ébranle dans son être et l'inquiète davantage. Elle pèse sur lui comme une menace sans fin. Pourtant, il doit poursuivre au plus loin le dire lui-même, comme l'explique Maurice Blanchot :

Nous sommes, par un mouvement trop fort, attirés en un espace où la vérité manque, où les limites ont disparu, où nous sommes livrés à la démesure, et c'est là pourtant qu'il nous est imposé de maintenir une démarche juste, de ne pas perdre la mesure et de chercher une parole vraie en allant au fond de l'erreur<sup>1371</sup>.

Essentiellement, j'essaie de ne pas nommer mon lien d'être devant l'autre en réduisant la parole au discours. Peut-être faut-il plus qu'une vie pour accepter cette pression comme la voie royale de l'équilibre tant convoité du monde, de son aboutissement à l'autre, comme une totalité de l'existence mise en œuvre et ainsi

---

<sup>1369</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 103.

<sup>1370</sup> Georges-Arthur Goldschmidt, *La matière de l'écriture*, p. 19.

<sup>1371</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 243.

mise à nu. Cette attente oppressante de l'expression poétique se prolonge jusqu'à la rencontre de l'autre faite dans la parole.

taxi papillon  
tout près du firmament

Je lance un appel, une prière, vers l'inédit. J'assume ma condition humaine dans sa totalité et à son origine : « Cette invocation revient à prendre sur soi le différend entre l'ouverture de la disponibilité et le report de l'accomplissement<sup>1372</sup>. » Ce point est la clé du travail. « Écrire, dit Edmond Jabès, c'est avoir la passion de l'origine ; c'est essayer d'atteindre le fond<sup>1373</sup>. » Je porte donc ce différend de fond entre : 1) ma disponibilité à trouver l'origine, mon ouverture à la déclosion, et 2) le retour à mon manque d'essence, l'impossibilité de le combler par moi-même, seul, au point de me laisser être inaccompli sans l'autre; et ce, à chaque expression; car j'ai besoin d'une relation devant l'autre.

Je ne peux jamais combler l'attente sans laisser être l'autre dans la parole. Je ne suis pas moi sans lui, sans cette relation avec lui. Comme si le poème était pour moi le résultat d'une mise en souffrance, qui reste en souffrance, et dont la tension ne se dissipe jamais, puisqu'elle fait le poème. Dans l'attente et dans le renoncement, mon invocation poétique attend l'accomplissement, non pas de moi, mais de la parole elle-même, devenue comme la totalité de l'existence mise à nu. Là, au sein de la parole et du poème que je fais, l'être est l'autre et il n'est pas moi.

---

<sup>1372</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 85.

<sup>1373</sup> Edmond Jabès, *Le livre des questions 1*, p. 360.

## 5.6 Immédiation de la sensibilité

[...] l'espace où se situe notre expérience concrète des figures est une forme a priori de la sensibilité<sup>1374</sup>.

Jean-René Vernes

Si la sensibilité a été si longtemps associée à la poésie, c'est que c'est par son entremise que se communique le différend entre l'ouverture à la disponibilité et le report de l'accomplissement. En effet, tout poème passe par une sensibilité en éveil. Mikel Dufrenne explique sa teneur :

La sensibilité est ici l'intelligence de l'expression. Et l'imagination est la face sensible de cette intelligence, qui n'a pas à abstraire ni à s'abstraire, mais à évoquer, ou plutôt à accomplir l'évocation proposée par l'œuvre, sans se laisser prendre au piège de l'image qui particularise et fascine<sup>1375</sup>.

Le poète ne s'arrête pas aux images qu'il découvre.

tiges de neige vignes  
poussées des vents et du visage  
vous étalez vos routes  
lignes cristallisées  
sur le dos des arbres d'où je viens

Il écrit à partir de cette intelligence sensible et sa parole conserve cette vibration, ce grain, cette nuance de chaleur et de timbre.

dans un champ la jouissance  
dans la caresse un pont  
ta voix ondule  
je sais que tu m'entends

---

<sup>1374</sup> Jean-René Vernes, *L'existence du monde extérieur et l'erreur du rationalisme*, p. 44.

<sup>1375</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, p. 83.

Mais si j'écris, c'est pour faire cet appel, c'est pour marquer ce que je sais, pour aller. Je tends vers l'autre une main propice à son silence. Je l'invite à venir me briser de conscience. Le poète, dans l'immédiation, renoue l'être au monde et dans la langue. Il renverse la perception, ouvre la vérité et figure l'invisible.

les soleils verts  
sous le lilas d'enfance  
touchent les lianes de l'hiver

nous enfilons les aubes  
aux croisements de la terre

J'aime tous les croisements, la pensée et l'image, le poème et le discours, le vers d'un autre à l'autre vers, la citation d'un tel avec ce que pense tel autre, les intercalaires et les articles, comme s'il y avait, dans cette manière de déposer devant soi un mot, une pensée, un poème ou un vers, de mettre soudainement à côté un autre mot, une autre pensée, un autre poème ou autre vers, comme s'il y avait une façon de forcer l'étonnement, d'être encore étonné, comme s'il ne fallait pas donner la pensée comme telle, mais la laisser encore, comme s'il ne fallait pas vraiment penser, sans être en même temps, afin de faire *réaliser*, de faire, qu'une grande part de la poésie est d'être en état de s'étonner de ce que nous amène et où nous amène ces croisements. Chaque point est tous les points, et si c'eût été possible, si c'eût été permis, j'aurais créé une thèse où l'on peut entrer de partout, où une partie n'est pas plus importante que l'autre, comme une ville, dont le cœur n'eût pas été le centre-ville, mais la lecture, la création de cette lecture, libre de linéarité, comme le poème.

Les mots du poète s'élèvent à partir de la sensation d'une *création*; une conscience module son lien à l'existence manifeste. Louise Warren évoque cette

sensation : « [...] avant l'écriture, avant les mots, ce sont les sensations et l'intensité qui écrivent<sup>1376</sup>. » Une intensité hors de la conscience habituelle du temps, comme l'exprime Roberto Juarroz : « L'intensité est dépourvue d'horloge<sup>1377</sup>. » Cette intensité se départit de l'accessoire et du discours : « L'intensité n'est pas une accumulation, écrit Louise Warren, mais un travail de soustraction pour arriver à l'essentiel<sup>1378</sup>. » Le poète matérialise la résonance de l'être-là, déployé dans le secret de sa chute. Celle-ci est essentielle, comme le pense Isabelle Miron : « Dans l'exigence du processus créateur, le geste de la poésie nous soumet [...] à la force d'attraction de notre propre chute<sup>1379</sup>. » Monique Deland l'affirme aussi : « la continuité est dans la chute<sup>1380</sup> ». « C'est la descente comme passage de la sensation<sup>1381</sup> [...] », dit encore Louise Warren. Ce passage mène au mystère de la poésie. Écoutons Gatien Lapointe : « Chaque chute me rapproche du monde/ Secrètement j'entre dans le mystère<sup>1382</sup>. » La poésie rééquilibre la création et le poète tend l'oreille à des sensations au fond de lui : « Je m'assis au creux des racines du tilleul, écrit Peter Handke, et j'écoutai avec la sensation qu'on m'avait chargé de quelque chose : il n'y avait plus de temps, rien que l'horloge du cœur ; et une gorgée pour Hölderlin<sup>1383</sup> [...] ». Écoutons justement ce grand poète allemand, et portons attention à la finesse et à la complexité de sa sensibilité poétique :

Car cela [la poésie] n'est possible que dans la sensibilité belle, sacrée et divine, sensibilité qui est belle, non parce qu'elle est seulement agréable et

---

<sup>1376</sup> Louise Warren, *Interroger l'intensité*, p. 27.

<sup>1377</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 32.

<sup>1378</sup> Louise Warren, *Interroger l'intensité*, p. 35.

<sup>1379</sup> Isabelle Miron, « Le geste de la forme » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 117.

<sup>1380</sup> Monique Deland, *Le nord est derrière moi*, p. 69.

<sup>1381</sup> Louise Warren, « L'eau sous l'eau » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval], p. 140.

<sup>1382</sup> Gatien Lapointe, *Le temps premier*, p. 145.

<sup>1383</sup> Peter Handke, *L'histoire du crayon*, p. 239.

heureuse, ni parce qu'elle est seulement sublime et intense, non plus que seulement une et tranquille, mais tout cela à la fois [nous soulignons ce passage et les suivants]. Car cela n'est encore possible que grâce à une sensibilité qui est sacrée non parce que, oublieuse de son intérêt propre, elle est seulement tout entière dans son objet, ni parce que, oublieuse de son intérêt propre, elle repose seulement sur son propre fondement, ni seulement parce que, oublieuse de son intérêt propre, elle plane entre son fondement interne et son objet mais tout cela à la fois. Et cela n'est encore possible que grâce à une sensibilité qui est divine parce qu'elle n'est ni simple prise de conscience, simple réflexion (subjective ou objective) impliquant la perte de la vie intérieure et extérieure, ni simple, aspiration (subjective ou objective) avec perte de l'harmonie intérieure et extérieure, non plus que pure harmonie, comme l'intuition intellectuelle et son sujet-objet mythique, imagé, impliquant la perte de la conscience et de l'unité, mais parce qu'elle est tout cela à la fois : cela n'est possible enfin que grâce à une sensibilité qui est et ne peut être que transcendantale, parce que, dans l'union et l'action réciproque des qualités que nous venons d'énumérer, elle n'est ni trop agréable et trop tributaire des sens, ni trop énergique et sauvage, ni trop intérieure et exaltée, ni trop désintéressée, c'est-à-dire adonnée à son objet dans un trop grand oubli de soi-même, ni trop intéressée, c'est-à-dire reposant de façon trop arbitraire sur son propre fondement interne, ni trop désintéressée, c'est-à-dire trop indécise et vide, planant de manière indéterminée entre son fondement interne et son objet; et cette sensibilité est transcendantale encore du fait qu'elle n'est pas trop réfléchie, trop consciente d'elle-même, trop stricte, et par là même inconsciente de son fondement intérieur et extérieur, ni trop mobile, ni trop intégrée dans son fondement intérieur et extérieur, et inconscient, pour cette raison, de l'harmonie de l'intérieur et de l'extérieur, ni trop harmonique et, pour cette raison, trop peu consciente d'elle-même et de son fondement intérieur et extérieur et par suite trop indéterminée, moins réceptive à l'égard de l'infini véritable qui est déterminé par elle comme un infini déterminé et réel, comme extérieur à elle, et enfin moins durable<sup>1384</sup>.

Cette transcendance de la sensibilité poétique provient de l'émergence de l'être. Toute poésie est sensible. Ce qui agace, c'est son affectation : la sensiblerie, soit tout trait qui affecte la création d'un lien véritable. Il est d'ailleurs difficile d'écrire des poèmes d'amour sans verser dans l'affectation sentimentale. C'est souvent pourtant l'un de mes élans naturels que de parler vers ce que je connais pas, l'amour vrai, et espéré comme le retour d'Ulysse.

---

<sup>1384</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 88.



noueuse et dénoueuse  
je t'aime  
aux rythmes de la glaise

tu sais courir  
les algues et les matières

balancée par la mer  
vers la lande et les aigles  
ce retour de la langue

Sans toi, poème, sans toi que j'aime aussi, mystérieuse figure et chaleur, abandon de retenue, don de la nuit sans bord, je n'aurais pas cherché, dans la pensée de Heidegger, dans les idées de Lévinas, un centre à ma pratique, un cœur à ma démarche. Je n'aurais pas trouvé pourquoi j'écris, pour être, pourquoi j'éprouve, par tout poème, une solitude essentielle qui me laisse si seul, impuissant et patient, jusqu'à ce que j'ose n'être plus qu'une parole donnée, et redonnée à la parole qui vient, comme l'avenir, sans que j'aie pu prévoir ce qui survient. Je ne sais pas si je réussis à te dire, craquement doux, mais je fais être au moins un espace et peut-être aussi, sans toute ma volonté de contrôle, par intuition, par taches, que, de temps en temps, l'existence soudaine n'est pas seulement un coin de rue, mais l'enfance infinie qui commence.

### Intercalaire 5.4 : Écrire à partir du plus lointain

[...] c'est en nous-même/que  
l'autre nous attend<sup>1385</sup> [...].

Bernard Noël

Comment ouvrir un mot au réel? Avec une nouvelle forme de pensée. René Lapierre parle d'un plus lointain et dit : « Lorsqu'en nous la tension de ce lien cesse d'exister, toute présence s'abolit<sup>1386</sup>. » Il faut donc rétablir cette tension de ce lien pour manifester cette présence. Ainsi, la présence d'un poème, sa charge de temps, est due à cette capacité du poète d'intégrer autrui dans la rencontre, sans l'abolir et le tuer. La beauté d'un poème tient à cette présence, tient dans ce temps créateur qui existe à cause de la présence de l'autre, fait de mots, *motamorphisé* et supportant le monde comme terre d'enracinement.

---

<sup>1385</sup> Bernard Noël, *La chute des temps*, p.187.

<sup>1386</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 94.

La grandeur de l'écho se mesure à la hauteur des ailes.

François Desfossés

## 5.7 Le temps de la poésie

Le temps du poème participe de l'histoire, mais est aussi au-delà, dans une sorte de futur originel (Rilke, Char, Heidegger) ou de présent souverain (Bataille)<sup>1387</sup>.

Jacques Sojcher

L'attente de la poésie est le don d'une épreuve de deuil. Le poète renonce à la connaissance et découvre, à la limite de l'être encore, le temps de la poésie. Autrement dit, Hélène Dorion a peut-être raison de penser que le poète prête son oreille à l'avenir : « Rêvant de réinventer le monde à travers quelques images, il est à l'écoute de ce qui peut advenir et prête ainsi sa voix à l'inconnu<sup>1388</sup>. » Comme le dit Heidegger de Hölderlin : « [...] le poète nomme ce temps " arrachant " car il est ce rapt qui, vibrant en soi, emporte avec violence vers l'avenir et rebondit vers l'avoir été<sup>1389</sup>. » En cela, l'accomplissement est temporaire et se répète. Le poète rencontre l'autre, un avenir pur, pressenti mais sans forme. Une parole s'actualise pour la première fois. Le poète adresse à l'avenir une parole, comme un geste de la main qui annonce une rencontre. Ce rapt est le passage du temps, individuel et solitaire, vers le temps poétique du dialogue. « Le poème [...] devient dialogue – il est souvent dialogue éperdu<sup>1390</sup> », écrit Paul Célan. Ce rapt retombe vers l'avoir été. Par conséquent, le mouvement poétique exige la poursuite de la rencontre. Des voix appellent le poète; il rejoint ce lieu où des expressions proches viennent le saisir. Fernand Ouellette nomme ce mouvement le tourbillon créateur. Le poète entre dans celui-ci en renonçant à toute parole qui ne vient pas de l'ailleurs. Il

<sup>1387</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 80.

<sup>1388</sup> Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, p. 58.

<sup>1389</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 108.

<sup>1390</sup> Paul Celan, *Le méridien*, p. 27.

endure aussi longtemps qu'il le faut l'absence de réponse, qui vire en oppression, écrit Heidegger, s'il se décide à l'acte de poésie véritable :

[...] décider pour le temps authentique de la poésie signifie : entrer dans le ton fondamental de l'oppression disponible dans son deuil sacré. Comme cela ne peut pas s'accomplir sans conditions, par la violence et l'artifice, il importe que nous décidions si, dans notre situation de départ, nous éprouvons à fond *que* nous voulons participer — et de quelle façon — à la création des conditions préalables à une telle expérience, ou si nous nous y opposons, ne serait-ce que par l'indifférence et le désarroi. La véritable décision pour ou contre l'entrée dans le ton fondamental de la poésie présuppose que nous soyons assez forts pour supporter une urgence d'où émerge ensuite oppression et disponibilité. Certes, la privation, l'indigence et la pénurie ne sont pas rien, et pourtant, malgré leur adversité brutale, elles n'atteignent pas le point où elles feraient peser une menace globale sur le *Dasein* spirituel et historique. Seule une telle menace permet que se décide si nous voulons encore lancer une invocation, et si cette invocation, dès le départ, est si originelle que nous ne mouvions plus dans la sphère des expériences et des conceptions personnelles, pas plus que dans celui de groupes ou de confessions isolés, mais qu'au contraire nous soyons commandés par le *Dasein* historique du peuple, par son urgence la plus intime et la plus vaste<sup>1391</sup>.

Une lecture du monde sans partir de l'origine est possible. Nous le savons, l'aveuglement sociétaire et marchand semble encourager la suppression ou l'oubli de ce qui distingue les êtres. Le lobby de l'image préfère marquer la différence et l'appartenance avec des signes extérieurs, malléables, jouant sur l'égoцентриisme et les identités au profit d'un déséquilibre qu'il manipule à son profit. Il est alors plus difficile, au sein de la pression néolibérale, de revenir à la nudité du visage et de la main.

le silence écoute  
plus profonde  
la main vide tendue

---

<sup>1391</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 111.

Le poète doit être assez fort pour supporter la menace et dépasser sa solitude. Il subit l'oppression et la disponibilité. Cette oppression n'est pas une simple crise intellectuelle ou sociale. Elle décide de l'engagement de toute une vie, celle d'écrire ou non de la poésie. Toute la personne est en péril. C'est une menace existentielle et spirituelle de fond, comparable à cette nuit du 4 au 5 octobre 1892 où Paul Valéry décide de renoncer à la littérature. Est-ce aussi une nuit de telle sorte qui pousse Rimbaud dans le désert? Cette disponibilité à l'oppression prend souvent la forme d'une nuit blanche, éclairée, où l'insomnie guette, où le poète ne trouve pas la tranquillité. Hector de Saint-Denys Garneau le décrit bien dans ce poème :

On n'a pas lieu de se consoler quand la nuit vient/ De se tranquilliser d'être soulagé [...] C'est seulement qu'on ne la voit plus/ Sa présence n'est plus éclairée/ Parce qu'elle a donné la main à toutes les ombres/ Nous ne sommes plus qu'une petite lumière enfermée/ Qu'une petite présence intérieure dans l'absence universelle/ Et l'appel de nos yeux ne trouve point d'écho/ Dans le silence de l'ombre déserte<sup>1392</sup>.

Cette nuit qui oppresse doit trouver la lumière du jour, son poème, mais pas dans la raison personnelle d'un sujet : en lien avec une existence anonyme. Sans une relation à la part d'ombre de l'être, sans une disponibilité à affronter la faille de l'être seul, le poète ne se décide pas en faveur de la poésie. L'engagement poétique véritable marque le début d'un silence posé sur la parole isolée. Le poète inaugure la découverte d'une voix plus profonde.

---

<sup>1392</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 193.

songe aussi  
 fragments  
 écoulements de la pierre  
 à l'ancre porteuse  
 d'un ébranlement d'aube

tu allonges la bouche  
 tu lis  
 l'or des cercles

je m'avance vers toi  
 l'eau tombe  
 des trottoirs

l'étoile est notre lieu

Car elle est le feu des repères les plus lointains. Il faut lever la tête, et tendre du poème la main. L'invocation poétique s'élève alors d'une décision de supporter la menace. Rappelons-nous cette injonction de Musset : « Dieu parle, il faut qu'on lui réponde<sup>1393</sup>. » Mais cette réponse n'est pas donnée sans travail : prendre la parole DANS notre différence, faire place à de l'être en secret. Pierre Vadeboncoeur exige même « [...] une réponse non donnée mais insistante, un savoir incommuniqué mais immanent, le mot retenu mais manifesté d'une gloire intérieure qui n'est peut-être que celle de l'être, multipliée en objets apparents<sup>1394</sup>. » Ne serait-ce pas le lien créateur de l'être devant l'autre que manifeste la poésie?

---

<sup>1393</sup> Alfred de Musset dans *Anthologie de la poésie française [sous la direction de Jean Orizet]*, p. 319.

<sup>1394</sup> Pierre Vadeboncoeur, *Essais inactuels*, p. 177.

tu es le son des arbres sous la pluie  
 au-dessus des abeilles  
 en deçà de la pierre  
 qui rebondit sur la rivière

L'invocation provient d'un appel : cette dynamique d'un pas de plus vers la pierre — qui nage sur la mer. Le poète est mû par la nécessité de retrouver le cœur de la rupture et de sa liaison. Oppression et disponibilité lancent le poète dans le ton de la réponse. Se balançant dans l'équilibre d'une sensibilité au clair, le poète suit la parole qui lui présente son chemin.

La poésie donne une pleine mesure à l'existence : « Par l'écriture, écrit Peter Handke, je sais qu'il existe au moins une mesure (morale aussi)<sup>1395</sup>. » Un moment est transhumé en espace. Le poète crée le poème et, au-delà, la résonance d'une relation de l'être au monde. Ne cherchons pas plus loin la consistance du poème. L'invocation est la nécessité d'être lié à plus que soi. Maria Zambrano l'affirme : « Le poète ne veut pas accéder par lui-même à l'existence, il ne veut pas tirer son être d'une conquête sur le néant, il veut le recevoir " par surcroît " »<sup>1396</sup>. Il veut tirer son être de la poésie. Ce que confirme la position de Jacques Brault : « La poésie ne vient au poème que par surcroît<sup>1397</sup>. » Le fait d'écrire un poème ne donne pas forcément un objet poétique. Mais est-ce que cela n'indique pas aussi que l'objet poétique du poème provient d'une relation avec ce qui vient par surcroît? Maria Zambrano l'explique en ces mots :

Le poète refuse d'être s'il n'est rien qui le dépasse. Qui le dépasse, qui le domine sans combat ; qui triomphe de lui sans humiliation, qui l'étreigne

<sup>1395</sup> Peter Handke, *L'histoire du crayon*, p. 155.

<sup>1396</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 129.

<sup>1397</sup> Jacques Brault, *Trois fois passera*, p. 82.



sans le détruire. Il ne peut accepter une existence solitaire, au bord du vide ; une existence conquise par la seule volonté<sup>1398</sup>.

Le poète refuse d'être sans le poème. Il ne veut pas sur le mode de l'auto-imposition délibérée. Il ne peut accepter, certains d'entre eux du moins, une existence sans cette autre voix qu'il se décide à mettre en œuvre, comme en devoir de faire, dès qu'il s'approche de parler.

---

<sup>1398</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 129.

### Intercalaire 5.5 : Le combat de l'écriture secondaire

Les problèmes de langage m'apparaissent souvent secondaires en fonction du combat que je livre en moi pour reconnaître l'image ou la forme de l'expression qui conserve la plus nette séparation avec la surface consciente des choses et une relation vive avec les liens secrets de cette expression dans le poème, même si le combat a lieu dans le langage lui-même du poème, dans le choix d'une expression plutôt qu'une autre. Il faut que je puisse voir plus loin que les mots pour les jouer et les placer avec justesse. Anton Ehrenzweig insiste sur la nécessité d'enseigner cette distinction aux jeunes artistes : « Il faut apprendre à l'étudiant à croire en sa vision, comme il faut lui apprendre que le contenu ne se perd pas forcément dans la transformation formelle<sup>1399</sup> [...] ». Un devoir que souligne autrement Roberto Juarroz : « Il faut atteindre une vision intérieure de chaque chose<sup>1400</sup>. » Être lié de fond à cette chose. Le combat que je mène par l'écriture se déroule dans la création du poème grâce à ma capacité de rester fidèle à un lien pressenti et à la promesse d'une expression totalement extériorisée par l'écriture. J'essaie de conserver un lien profond avec la matrice inédite du poème. La vitalité de ce lien est primordial, car, comme le dit Hector de Saint-Denys Garneau : « C'est la qualité, la pureté de cette vision qui est poésie ; ce qui est capté par-delà les choses, les éléments vivants<sup>1401</sup>. » Cette captation trouve son origine et sa fin dans une écriture primordiale, mais secondaire aussi, en ce que je ne cherche plus à écrire une idée, mais à donner forme à l'intériorité du monde, décloisonné du sujet, dans une écriture qui s'ouvre complètement à ce qu'elle écrit dans son propre mouvement, presque d'elle-même.

---

<sup>1399</sup> Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 192.

<sup>1400</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 111.

<sup>1401</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, p. 152.

### 5.8 L'image dévoile

Objet pour objet, image pour image, nous préférons celle *qui trahit l'homme*, en ce qu'elle est une partie de lui-même qui s'évade (que lui-même libère) et parade ainsi, nue, aux yeux de tous<sup>1402</sup>.

Roland Giguère

L'écriture poétique se déploie grâce à l'écoute d'un dire qui ne vient pas uniquement de soi. Le poète attend, il réserve sa voix. Cet état de fait modifie la perception de l'image. Elle a pour fonction de paver le chemin à la sensation du plus lointain. Elle fait office de pont. Nous savons que le dire poétique est fondateur. La vérité, dévoilée, reste voilement, mais elle est ressentie comme vraie :

Notre poésie instaure et fonde un lieu du *Dasein* où nous ne nous tenons pas encore mais où le dire poétique veut nous forcer à entrer, où nous pénétrons si nous comprenons de façon adéquate le dire instaurateur et fondateur, ce qui est en train de se dire : c'est-à-dire si nous voulons atteindre le fond qu'institue l'instauration fondatrice<sup>1403</sup>.

Par conséquent, l'image poétique est obscure et claire; l'oxymore est l'une de ses figures exemplaires parce que l'image poétique échappe aux catégories du vrai et faux. Cela pose une difficulté que Eugène T. Gendlin décrit bien en parlant de l'expression : « [...] la difficulté provient seulement de ce que nous ne sommes pas habitués à parler de quelque chose qui soit conceptuellement vague mais clairement et distinctement *ressenti*<sup>1404</sup>. » L'image poétique conserve le flou des limbes et le poète vise indirectement cet effet :

<sup>1402</sup> Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, p. 20.

<sup>1403</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 111.

<sup>1404</sup> Eugène T. Gendlin, *Une théorie du changement de la personnalité*, p. 24.

Toute poésie n'a d'autre but que de produire, écrit Jean Cohen, par le moyen de l'art, cet effet structural spécifique, que l'on peut appeler « effet de rêve », où chaque être et chaque chose, délivré de sa négation, est rendu à sa propre identité pathétique<sup>1405</sup>.

L'image donne à ressentir la chaleur du foyer par la flamme. Écoutons Pierre Reverdy entamer ce mouvement où être et choses reviennent à leur identité réciproque : « La chasse est décidée dans le tympan des ailes/ Le souci macabre de tenir le secret/ Alors qu'il fait dans la poitrine un froid de neige/ Clair et limpide comme une garniture d'été<sup>1406</sup>... » Reverdy commence ainsi à traquer une parole aérienne entendue. Elle libère un secret pendant qu'il éprouve, en imaginant sa solitude morbide, pesante, qui manque de regard véritable sur la vie. Il découvre, entre autres, le poids de ses ailes : « Les ailes surchargées d'affronts et de murmures/ Les ailes sourdes/ Les ailes volant bas<sup>1407</sup> ». Mais vient, après cette solitude, une sorte de délivrance : « Puis dans l'ordre le grincement de la mort traînante/ La paix dans la poitrine/ La main gantée de terre desséchée/ Au dernier ressac du cœur dans les ruines/ Le dernier mot du sort/ La sainte bûche du foyer<sup>1408</sup> ». Ce qui le délivre tout à coup est ce mot brûlant qui provient du sort. Ce mot poétique, est-il ce qui nous est destiné en quelque sorte et qui nous porte, ce qui nous alimente en notre essence ? N'est-ce pas pour cette raison aussi que le poète doit parler, comme le titre de ce poème de Reverdy, « À voix plus basse » pour descendre dans le foyer du sort, pour ne parler qu'à demi et se consumer en parole ?

---

<sup>1405</sup> Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, p. 271.

<sup>1406</sup> Pierre reverdy, *Ferraille*, p. 121.

<sup>1407</sup> *Ibid.*

<sup>1408</sup> *Ibid.*

Le poète crée l'espace d'une parole essentielle et obscure pour celui qui veut y reconnaître un objet précis : « [...] c'est pourquoi, écrit Jean Cohen, il compose ces alliances de mots qui paraissent étranges à ceux qui ont perdu le souvenir et ne voient plus dans les mots que des concepts<sup>1409</sup>. » La parole imagée peut être reçue comme un produit. Elle peut aussi être claire, si elle devient l'accès, le *vibrement* d'un pas, l'ébruitement d'une source.

toujours plus loin  
la flamme  
à la limite des peuples et des peaux  
la vibration des ombres

j'effeuille la lumière  
un clignement de robes

j'ajourne les contours  
et je suspends  
les tours d'éléphants de chapeau  
en découvrant ton visage d'ébène

Le poète s'exprime sans chercher à comprendre. Comme le pense Yvon Rivard, il se situe près de son cœur aimant : « L'esprit qui reconnaît ainsi la réalité d'une image est un esprit qui loge tout près du cœur. L'expérience de l'image est une expérience amoureuse<sup>1410</sup>. » Des images dévoilent au poète l'origine des choses sous le couvert de l'apparence : « Le langage du poète est toujours un langage par images<sup>1411</sup> », écrit Heidegger. L'image lui fait voir plus qu'elle ne représente. Elle fixe le glissement de la parole dans la profondeur des choses réellement vécues. Elle n'est pourtant ni sentimentale ni arbitraire : « L'image ne doit pas expliciter mais voiler, ne pas rendre familier mais exceptionnel, ne pas rapprocher mais situer à distance, et cela d'autant plus que le ton fondamental est plus originel,

---

<sup>1409</sup> *Id.*, p. 158.

<sup>1410</sup> Yvon Rivard, *Le bout cassé de tous les chemins*, p. 86.

<sup>1411</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 113.

qu'il porte plus loin<sup>1412</sup> [...]. » L'image semble au fond poser un voile sur les choses uniquement parce que la vérité émergente se refuse au mode de la raison. Elle rend exceptionnelle, car la découverte de ce qui est familier provient de l'extérieur, à la périphérie de l'être; elle le surprend toujours en nouveauté : le poète ne savait pas qu'il portait cette expression étrange. L'image finalement met à distance et permet au poète de se recentrer. Il chevauche, de métaphore en métaphore, un ressenti sous les images. Il exprime avec précision une sensation de mots, il la modélise et lui donne des motifs, une texture. Je compose ainsi un poème.

j'arrive encore à toucher ton secret  
 arbre d'eau douce  
 dans l'accueil du songe

je suis reçu par cette étoile antique  
 touché par l'échec des visages

Selon Heidegger, l'image poétique manifeste l'indicible : « [...] si nous tenons absolument à la considérer sous cet angle de sa capacité expressive, il faut voir qu'ici elle ne doit justement rien exprimer, mais au contraire laisser l'indicible non dit, et cela dans et par son dire à elle<sup>1413</sup>. » Cette réalité non dite se présente sous la forme d'un secret. Une sensation du monde devant les choses a besoin d'être mise à distance par la nomination afin d'être éprouvée en profondeur et ouvrir encore la porte au dire du plus lointain, relancer le dire du poète dans cette voie.

La cohérence de mes poèmes provient de cette descente dans le senti lui-même. J'abandonne les images à elles-mêmes pour une saisie plus profonde. Je pense à l'antique méthode pour transporter des blocs de pierre. On dépose

---

<sup>1412</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>1413</sup> *Id.*, p. 117.

quelques bâtons au sol, puis les ouvriers roulent la pierre sur cette suite de gourdins. Ils prélèvent ensuite les bâtons délaissés et les repositionnent devant la pierre. Je dispose ainsi d'images pour glisser vers la poésie, l'indicible. René Char m'y enjoint : « Dis ce que le feu hésite à dire/ Soleil de l'air, clarté qui ose,/ et meurs de l'avoir dit pour tous<sup>1414</sup>. » Mais qu'est-ce que le feu hésite à dire? De quoi tremble-t-il? A-t-il peur de la langue qu'on respire? Craint-il une sorte de lumière du jour? Et pourquoi me faut-il en mourir pour les autres? Parce que j'ai tenté de faire ce dire, tourné vers les autres? Parce que le feu de brousse, lui, brûle lui-même sans raison autre que la foudre perdue? Il me semble que je dois dire cet indicible qui tremble dans ma voix, quand je ne suis plus le seul à parler dans ma voix.

Nous pouvons dire, nous aussi, avec Heidegger : « Le dire poétique du secret est le *reniement*<sup>1415</sup>. » Car le poète renie l'image, sa découverte, pour maintenir en vie sa relation au pressentir. Ce ne sont pas les gourdins, les vers, qu'il transporte, mais le bloc de la poésie. La vitalité de sa relation prime sur le résultat de son dit, parce que ce n'est qu'à partir d'elle, à partir de cette manière d'être lié devant l'autre, que la parole accomplit la création. Une phrase de Hans-Georg Gadamer nous incite d'ailleurs à penser que la relation du poète avec le monde est intimement liée à l'être et participe, dirons-nous, d'une même trame originelle :

Dans ce type de pensée [celle qui ne part pas d'un sujet indépendant qui transforme tout en objet], il n'est pas question qu'un esprit sans monde, certain de lui-même, ait à chercher le chemin de l'être du monde; l'un et

---

<sup>1414</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 160.

<sup>1415</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 117.

l'autre, esprit et monde, sont au contraire originairement liés l'un à l'autre.  
La relation est première<sup>1416</sup>.

C'est pourquoi nous pensons que la parole poétique ne distingue pas être et monde dans son énonciation, puisqu'elle ouvre l'espace à cette co-appartenance de l'être au monde. Elle médiatise une relation première qui dépasse le nom et la séparation de l'être et de la langue, de l'être et du monde.

Cette nomination première, que nous avons aussi qualifiée de parole initiale, ressemble à l'utilisation des figures dans le rêve. Saint-John Perse annonce cet avènement : « [...] j'écouterai monter en moi l'autorité du songe<sup>1417</sup>. » En deçà des choses et des êtres, le trait poétique découvre un pont, une expression qu'il délaisse, car l'image sert de soutien à une autre expression, à un autre poème. Rappelons-nous la citation de René Char : *la poésie ne s'attarde pas aux reflets de ses ponts*. Le poète ne cherche pas à dire une image du monde, mais à être relié à la « création du monde », au temps véritable de l'existence dont il est le point d'ouverture. Et ce point, qui le fait, il le fait en même temps. José Angel Valente est très clair dans ce poème :

Avec les mains prennent forme les mots,  
avec les mains, en leur concavité  
corporels prennent forme les mots  
que nous ne pouvions dire<sup>1418</sup>.

La poésie est pour nous la manière de faire dire ce qui ne peut pas être dit autrement qu'avec les mains qui font les poèmes. Ceux-ci sont faits pour exister vraiment au monde, exister pleinement, n'être plus solitude, et passer au-delà.

---

<sup>1416</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 484.

<sup>1417</sup> Saint-John Perse, *Vents*, p. 17.

<sup>1418</sup> José Angel Valente, *Trois leçons de ténèbres*, p. 167.



### Intercalaire 5.6 : Le chemin de ma vision profonde

Mais ceux qui sont vivants font  
l'erreur, tous, d'établir trop fortement  
les différences<sup>1419</sup>.

Rainer-María Rilke

La différence entre le vrai et le faux, le *in* et le *out*, ne m'aide pas à écrire un poème. Au contraire, il faut que j'aille plus loin que les contraires et les schémas binaires et logiques auxquels la société me programme. C'est une vision profonde qui m'aide à expérimenter de manière positive une dépersonnalisation temporaire et un décentrement de soi. Elle me permet de retravailler mes vers selon un ensemble dont je ne perçois pas tous les détails. Je reste en contact avec une écoute générale, flottante, qui déjoue mon jugement analytique. Je centre mon attention sur le à-formuler. Je me détache du résultat de l'écriture pour préférer le mouvement d'une écriture vide et sans autre souci que ma fidélité à un ton d'ouverture qui échappe à ma connaissance.

Si, comme l'écrit Anton Ehrenzweig, la créativité est « [...] la capacité à transformer l'aspect chaotique de l'indifférenciation en ordre caché qu'on puisse embrasser par une vision compréhensive<sup>1420</sup> », cette vision est l'habileté que je chercher à développer. Je travaille à ce discernement dans mes poèmes, ce qui rappelle la spirale de Fernand Ouellette où il est toujours possible de perdre sa relation avec l'indicible/invisible :

Le poète qui sort du cercle imaginaire, du lieu de sa contemplation pour se laisser séduire par le concept, par les faits culturels que sont les images de

---

<sup>1419</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 35.

<sup>1420</sup> Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 168.

la mythologie, par exemple, paraît toujours le commentateur de son faire, l'expulsé de son regard<sup>1421</sup>.

Je suis d'accord avec lui. Je ne peux recevoir ce qui gît sous l'image si je me tiens dans le regard de l'objectivation. Claude Louis-Combet reconnaît aussi la nécessité de retourner à une vision du cœur :

L'homme qui a commencé à se vouer à cette entreprise unique qui vise seulement à accueillir et la parole du dedans et le silence de cette parole et la résistance aux mots et l'obscurité de la fin, pourra errer parmi les êtres, et s'enliser dans les raisons d'agir, il sera toujours repris par le mouvement de spirale qui l'attire vers son propre cœur<sup>1422</sup>.

Le moment de ma poésie tire mon être vers sa vérité propre et je retourne à la parole initiale, première, à la rencontre d'une tout autre parole. J'abolis ainsi les dichotomies, dedans/dehors, intériorité/extériorité, parce que je centre mon attention sur ce moment d'indifférenciation, ce retour à la logique du cœur. Je glisse dans une relation englobante. Je fait de ce glissement le centre créateur, l'axe d'émergence de mes poèmes.

---

<sup>1421</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 153.

<sup>1422</sup> Claude Louis-Combet, *Le péché d'écriture*, p. 86.

### 5.9 Séjour à la frontière

Voici l'époque où le poète sent se dresser en lui cette méridienne force d'*ascension*<sup>1423</sup>.

René Char

Le poète passe par la solitude pour rencontrer la parole. Il accède à la déclosion, à ce que Heidegger nomme le ton fondamental. Nous pensons que la poésie puise là sa matière, comme le dit Claude Louis-Combet : « De ce fond, plus tard, obstinément recherché et patiemment et partiellement réinventé, la phrase viendrait, finalement, à tirer sa substance — sa matière lyrique élémentaire<sup>1424</sup>. » Dans l'oppression d'une absence de signe, le poète reste disponible et attend, dans le deuil d'une parole sacrée :

Le ton fondamental de la poésie [...] est celui de l'oppression qui se garde disponible dans son deuil sacré. Donnant la tonalité, il doit nous accorder [...] au lieu d'où la totalité de l'étant s'offre à une expérience nouvelle, accède à la puissance structurée et est mise en sûreté dans un savoir authentique<sup>1425</sup>.

Ce savoir authentique est le savoir-faire poétique : l'entendement qui accepte l'aveuglement, le débordement. Le poète accède à une transfiguration. La parole qui tombe sur lui le change. Il vit un avènement qui ne se répète pas, même dans un autre poème : « [...] mêmeté du ton fondamental ne signifie absolument pas simple répétition, mais tout au contraire, à chaque fois, nouveau déploiement<sup>1426</sup>. » L'expérience poétique est chaque fois nouvelle et différente. Même la préparation de toute une vie n'empêche pas le poète d'être surpris, démuni et sans voix devant l'autre parole, dans un autre poème.

<sup>1423</sup> René Char, *Fureur et mystère*, p. 124.

<sup>1424</sup> Claude Louis-Combet, *Le péché d'écriture*, p. 16.

<sup>1425</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 131.

<sup>1426</sup> *Id.*, p. 153.

Car le poète fait le deuil d'une parole venue de toute autorité. Il éprouve l'absence de signes clairs et donnés. Il se doit d'être attentif et de se recueillir pour accéder à la déclosion : « L'ouverture à l'étant, l'engagement dans l'étant qui assume son déchirement n'exclut pas le recueillement mais donne au contraire justement la vraie possibilité d'accéder à sa puissance foncièrement unifiante<sup>1427</sup>. » Le recueillement du poète prolonge l'attente en oppression et prépare un dépouillement et la venue de l'expression poétique. Recueilli en lui-même, le poète maintient le combat entre le monde et la terre, entre les signes et la source. Il renverse l'équilibre des contraires et découvre l'essentielle unité au sein d'un noyau plus profond : « [...] le poète s'efforce de penser dans l'unité le déclin comme survenue, le départ comme arrivée, et de se rendre par la pensée maître de cette contradiction, c'est-à-dire de la supporter et de la penser jusqu'au bout<sup>1428</sup>. » Il supporte le différend ultime, entre lui et l'autre, entre l'ouverture à la disponibilité et le report de l'accomplissement. Le poème provient de ce combat :

Cela ne veut pas dire : tout est perpétuellement en mutation et dépourvu de constance, mais bien plutôt : tu ne peux nullement t'établir d'un seul et même côté, au contraire, le conflit comme contradiction t'emporte du côté opposé et l'étant ne trouve son être que dans l'oscillation pendulaire du combat. L'écoulement ne signifie pas ici la dissolution et la destruction passive et continuelle des choses mais l'inverse : l'écoulement de la contradiction, c'est-à-dire l'harmonie contradictoire [nous soulignons] crée justement la permanence et la constance, l'Être<sup>1429</sup>.

Est-ce encore l'obscurité caractéristique de Heidegger que cette révélation des contraires par les contraires eux-mêmes? *L'harmonie contradictoire* semble pourtant symboliser le dépassement de la logique du même et de l'autre, en excluant la fusion. Le poète éprouve la contradiction de son essence sans prendre

---

<sup>1427</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>1428</sup> *Id.*, p. 120.

<sup>1429</sup> *Id.*, p. 123.

le parti de l'être ou de l'autre. Il ne peut se tenir du seul côté des êtres ou du côté des dieux absents, du sacré. Dans la mesure où le poète se maintient dans l'ouverture disponible, le trait de l'étant découvert peut surgir. Le poète est transporté par son déracinement :

Le ton fondamental, par conséquent, *emporte* simultanément vers les dieux et *importe* vers la terre. En imposant son ton de cette manière, il ouvre en fait l'étant en tant que tel; et cette ouverture de la nature révélabile de l'étant est si originelle que, grâce au ton, nous demeurons ajointés et liés à la trame de l'étant ainsi ouvert. Ce qui veut dire : nous n'avons pas d'abord, venus d'on ne sait où, des représentations des dieux, un représenté et un représenter que nous munirions après coup d'affects et de sentiments; au contraire, le ton en tant qu'*emportant-important ouvre* le domaine au sein duquel seulement quelque chose peut être vraiment re-présenté<sup>1430</sup>.

Nous avons vu autrement ce fait lorsque Heidegger a souligné la différence entre la vérité de l'être et le vrai de la science. D'une part, un mouvement emportant vers les dieux et la parole sacrée porte attention aux signes d'une trace de parole; d'autre part, ce ton se porte vers la terre, il se penche vers l'origine d'un fondement.

Deux points sont à souligner : 1° il n'y a pas de poésie sans déclosion : « Le ton fondamental lui-même doit d'abord être éveillé<sup>1431</sup> »; 2° la déclosion, ce ton fondamental, n'est pas subjective, elle n'est pas une intériorité de l'être humain :

Si nous considérons l'essence du ton fondamental, l'unité de sa puissance emportante, importante, ouvrante et fondatrice, il apparaît tout de suite clairement que le ton fondamental est la chose la moins subjective qui soit, qu'il n'est pas une soi-disant intériorité de l'homme, car le ton fondamental est bien au contraire l'insertion originelle dans l'étendue de l'étant et la profondeur de l'Être. Pour l'homme, rentrer-en-soi ne signifie pas ici s'ébaubir devant ses expériences personnelles et y consacrer tous

---

<sup>1430</sup> *Id.*, p. 134.

<sup>1431</sup> *Id.*, p. 139.

ses soins, cette entrée est en fait une sortie dans l'exposition à l'étant manifeste<sup>1432</sup>.

Cette observation nous permet de distinguer encore une fois une poésie expressive, voire narcissique, d'un ton de poésie plus profond que l'on peut reconnaître chez Paul Celan, Rainer Maria Rilke ou Fernand Ouellette. Ce ton implique une descente en soi si essentielle que la parole que l'on rapporte ne concerne plus seulement notre personne isolée. Elle intéresse les autres, s'adresse à eux, parce que le poète s'est, dirait-on, évidé de lui-même, pour toucher à cet anonymat de l'existence qui appartient à tous et que, sans lui et son intervention, on ne touche pas. Cette parole le concerne aussi intimement, parce qu'elle traverse de part en part, dirait-on, sa singularité, sa solitude historique. Donnons quelques exemples de cette parole universelle qui émane d'un être humain. Yves Bonnefoy commence un poème avec ce vers : « Ton visage ce soir éclairé par la terre<sup>1433</sup> ». Il parle à partir de ce lieu plus profond, car la lumière de la parole provient de l'ancre du monde. Marie-Claire Bancquart affirme : « Le temps viendra du noir enfin rejoint<sup>1434</sup> ». Elle n'explique pas que la matérialité du sujet, sa solitude, sera dépassée par la rencontre de l'autre. Elle parle à partir de cette profondeur qui dit la vérité de tout dire réouvert. Madeleine Gagnon s'interroge : « l'abandon a-t-il étranagement des mots<sup>1435</sup> ». Elle penche alors, sans fournir de réponse, vers l'écriture qui cède à la présence d'un feu rémanent sous la langue. Suzanne Jacob l'annonce : « Notre errance devenait d'heure en heure/ notre entière fidélité, notre seule adhésion<sup>1436</sup>. » Elle parle à partir de cette déperdition, y consent et y concentre son attention. André du Bouchet prévoit le résultat poétique : « les

---

<sup>1432</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>1433</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 57.

<sup>1434</sup> Marie-Claire Bancquart, *Opéra des limites*, p. 59.

<sup>1435</sup> Madeleine Gagnon, *Chant pour un Québec lointain*, p. 77.

<sup>1436</sup> Suzanne Jacob, *Les écrits de l'eau*, p. 30.

mots en poussière seront rendus à ce qui scintille<sup>1437</sup> ». Il parle à partir de cette limite où la frontière entre la langue et le monde a disparu pour laisser place au rayonnement de l'être même en tension. Cette parole profonde, la poésie de source mûre, énonce une vérité qui dépasse la langue, une vérité universelle, dans une langue singulière. Rainer Maria Rilke incarne cette inscription sacrée de l'immanence dont il est certainement l'un des maîtres : « Je suis trop seul au monde et pourtant pas assez, / pour consacrer chaque heure<sup>1438</sup>. » Il ne dit pas ce que nous savons, soit que la solitude doit être dépassée pour être dans le temps, il le découvre en d'autres mots et, surtout, il permet d'accéder à ce lieu de la profération première. Il écrit : « Le cercle, je le sens, ne s'enrichit/ que grâce à son retour<sup>1439</sup>. » Chaque poème n'a pas de fin, sauf cette plongée. Avant lui, son compatriote Hölderlin parle aussi à partir de ce lieu : « Dans le cœur de la nuit, une mesure est là toujours,/ commune/ À tous, et chacun cependant reçoit en propre son destin,/ Chacun s'en va, chacun s'en vient aux lieux qu'il *peut* atteindre<sup>1440</sup>. » Le poète semble atteindre ce lieu, la transparence de son destin, en abandonnant sa parole aux grandes traces humaines de ce qui n'a jamais pu se dire autrement qu'en créant... la relation même de l'eau avec la pluie. Comme le professe Paul Valéry : « Pour un poète, il ne s'agit jamais de dire qu'il *pleut*. Il s'agit... de créer la pluie<sup>1441</sup>. » La création du poème tire son origine d'une rencontre avec la source de la parole, une rencontre essentielle à notre existence.

La profonde beauté du monde reste cachée sans le poète. Son ton fondamental ouvre un combat à la recherche du dépassement :

---

<sup>1437</sup> André du Bouchet, *l'ajour*, p. 40.

<sup>1438</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, p. 31.

<sup>1439</sup> *Id.*, p. 103.

<sup>1440</sup> Hölderlin, « Le pain et le vin » dans *Odes, élégies, hymnes*, p. 98.

<sup>1441</sup> Paul Valéry, *Ego scriptor*, p. 128.

Le ton fondamental qui s'éveille dans son ultime poésie, la plus mûre, ce ton fondamental de l'oppression disponible dans son deuil sacré, instaure le lieu métaphysique de notre futur Être historique, si par ailleurs il se bat pour déterminer le ton de sa grandeur<sup>1442</sup>.

Cette grandeur est selon nous celle de l'être à sa place, qui peut toujours être plus grand. Le poète aperçoit une partie qui le déborde et le déporte : « Le grand a de la grandeur, écrit Heidegger, *parce que et dans la mesure où* il a toujours au-dessus de lui un plus grand. Pouvoir-avoir-au-dessus-de-soi un plus grand, c'est le secret du grand<sup>1443</sup>. » Si, comme le pense Lévinas, l'être est le mal parce qu'il est sans limite; il est aussi le bien, car il peut toujours être plus grand. Que peut-il y avoir de plus grand que tout ce qui dépasse l'être : le mystère, l'amour ou la mort? Le poète figure cette relation à ce plus qu'il ne peut pas dire. Il le fait advenir.

Le poète se tient à la frontière de son être, dans l'existence anonyme, en quête d'un signe et d'une rencontre. Il se tient près de lui dans le séjour de l'essentiel. Il s'approche des signes d'une parole qui vient à sa rencontre :

Se tenir à la frontière du pays natal présente un double sens : 1. depuis là, le regard peut s'en aller vers ce qui est étranger et lointain; 2. là, à la frontière, il faut aussi accueillir pour le pays natal ses dieux. Le poète doit avoir son séjour à la frontière, afin que puisse lui arriver ce qui a lieu<sup>1444</sup>.

Le poète passe dans le domaine de la parole autre et singularisée par son acte. Il se découvre dans ce lieu, en retrouvant les signes d'un chemin. Il pense l'être sacré et médiatise la condition humaine : « [...] la pensée de cet Être doit ouvrir un cercle qui soit assez ample et assez profond pour pouvoir y penser l'Être à la fois des dieux

---

<sup>1442</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 139.

<sup>1443</sup> *Id.*, p. 138.

<sup>1444</sup> *Id.*, p. 160.



et des hommes<sup>1445</sup>. » Le poète module une conscience en déploiement perpétuel. Paul Valéry identifie d'ailleurs la poésie à cette création continue : « La poésie, — c'est d'arriver à l'état d'invention perpétuelle<sup>1446</sup>. » L'invention d'un lien entre l'autre et le même, entre l'être et l'autre et entre le monde et la langue. En médiatisant une parole en train de survenir, le poète reçoit le plus inattendu des chemins.

je m'inscris  
dans cette élévation  
des oiseaux et des roches

Le poète aspire à cette parole du plus lointain : « Seul celui qui présume, celui dont le sens, le courage et le cœur aspirent véritablement à quelque chose, celui-là seul peut être frappé et surpris par l'im-présumé<sup>1447</sup>. » Ouvert à ce qui ne vient pas de lui, le poète reçoit ce don d'une autre bouche. Il prend en charge cet être-plus-que-soi. Il attend de recevoir cette parole étrangère en conscience de tout, en souffrance, dans son manque d'ouverture, ses limites à aimer et à rire; mais son manque, accepté, mène à la plénitude d'un vide sans finitude, à la reconnaissance des étendues de l'ombre :

L'Être sur-humain, à la mesure duquel un homme ne peut pas simplement n'être qu'un homme, aura pour cette raison un genre conformément auquel il prend en charge l'être d'une façon suprême, comme quelque chose qui vient sur lui, autrement dit : pâti au vrai sens du terme, en une passion qui est loin de tout dolorisme et de toute dolence réduite à la passivité, en une passion qui origine de ce que nous avons vraiment à comprendre comme *patience* [...] Un tel être qui, selon son essence est *passion de soi-même*, ne peut donc être éprouvé à sa juste mesure que par

---

<sup>1445</sup> *Id.*, p. 162.

<sup>1446</sup> Paul Valéry, *Ego Scriptor*, p. 85.

<sup>1447</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 160.

qui a la capacité d'une telle passion, c'est-à-dire la capacité d'affronter la grandeur d'une urgence<sup>1448</sup>.

Le poète prend en charge l'urgence de devenir la plénitude de cette parole de l'être : l'accomplissement du poème. Dès le premier mot, il s'incurve vers le sens de l'étendue de ce mot. Il est ému et prend la mesure de l'être plus. C'est donc dire que « [...] l'urgence disponible d'être homme s'ouvre en même temps, dans l'oppression qui se garde disponible dans son deuil sacré<sup>1449</sup>. » La poésie provient de l'urgence qu'implique l'absence de signes sacrés, qui, éprouvée, ramène à cette urgence. Le poète éprouve une passion du sacré : « [...] penser les demi-dieux, [...] c'est les apprendre, les accueillir, les recevoir, est une *passion*<sup>1450</sup>. » Elle se transforme en cérémonie de passage. Le poète apprend à voir ce qui ne se voit plus. Dans le « Nœud noir », René Char met en forme ce genre de vision unique et urgente. Dans la première de trois strophes, il écrit :

Je me redis, Beauté,  
Ce que je sais déjà,  
Beauté mâchurée  
D'excréments, de brisures,  
Tu es mon amoureuse,  
Je suis ton désirant.  
Le pain que nous cuisons,  
Dans les nuits avenantes,  
Tel un vieux roi s'avance  
En ouvrant ses deux bras<sup>1451</sup>.

S'il se répète ce qu'il connaît, le poète reprend une beauté qu'il touche intimement dans sa bouche, reprise différemment. Il la désire comme un amoureux. Il fait cette parole comme un artisan dans la nuit. Elle lui ouvre les bras. Cette parole le reçoit

---

<sup>1448</sup> *Id.*, p. 165.

<sup>1449</sup> *Id.*, p. 170.

<sup>1450</sup> *Id.*, p. 173.

<sup>1451</sup> René Char, *Éloge d'une soupçonnée*, p. 135.

dans son royaume, dirait-on. De vers en vers, le lecteur assiste dans ce poème à une révélation des choses pour le poète et à la grande invitation. Char s'exclame :

Allons de toutes parts,  
Le rire dans nos mains,  
Jamais isolément.  
Corbeille aux coins tortus,  
Nous offrons tes ressources,  
Nous avons du marteau  
La langue aventureuse.  
Nous sommes des croyants  
Pour chemins muletiers<sup>1452</sup>.

Le poète est appelé à se rendre dans toutes les directions. Peu importe où il va, d'ailleurs, s'il y va, comme il dit, « jamais isolément ». C'est le plus important : rester lié, offrir la ressource des fruits et, des efforts, l'aventure d'une langue qui ne cesse de croire aux chemins des porteurs. Char termine son poème sur une pensée énigmatique :

Moins la clarté se courbe,  
Plus le roseau se troue  
Sous les doigts pressentis<sup>1453</sup>.

Le roseau est-ce l'homme, est-ce l'essence humaine? Il est plus difficile de la saisir si la clarté ne se moule pas à elle, en quelque sorte. À relire ce poème, devrait-on parler d'une pensée déployée en poésie? Toute la parole du poète est suspendue, incarnée dans le geste de ressentir, de laisser le corps penser sous les mots et de devenir sa réponse, la plus sienne et la plus extérieure à lui : « [...] cette pensée, aussi imprévisiblement qu'elle m'assaille à présent, répond cependant à mon Être le plus intime et le plus ample<sup>1454</sup> », écrit Heidegger. Il me semble que René Char

---

<sup>1452</sup> *Id.*

<sup>1453</sup> *Id.*

<sup>1454</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 170.

donne une réponse intime et ample à une pensée du moment. Il développe le poème de cette pensée, qu'il moule autour d'un corps de mots. C'est ainsi que le poète touche le grand cercle éthique de la conduite humaine. Il fait face à plus, plus loin. Il est ébranlé par ce qui s'accomplit et laisse parler l'événement de la parole. Cette dernière le touche, le change et le pousse en avant. Elle lui donne sa dimension, son visage, ses clés. Il se découvre parlant pour et parlant de — ce pour quoi il parle.

À la frontière entre le mouvement de se détourner du lointain, et la question « Vers où aller à présent ? » [...] a lieu un ébranlement du *Dasein*, ébranlement métaphysique et historique. Avec lui, l'inaccompli et l'indéterminé de la recherche latente arrivent en force et se mettent à parler. Voilà que s'amorce un grand regard vers soi, ce qui implique aussi le regard en direction de sa vocation [...], bref : la grande circonspection. Le *Dasein* s'ouvre à la vocation cherchée, à l'Être qui est en réserve pour lui, et qui doit originalement se rencontrer dans la parole; c'est pourquoi il est appris dans une écoute<sup>1455</sup> [...].

Le poète rencontre son être en des mots qui conservent le mystère de la source. Il reconnaît cette parole qui le grandit en l'écoutant. Il écrit ce qu'il pressent, il tente de l'écrire.

les bruissements de la mer  
rappellent ce naufrage  
cette profanation des yeux

J'ai essayé d'écrire sans connaître le poème à l'avance, simplement pour écrire autrement, et j'ai placé, un peu partout dans la thèse, comme des preuves de poésie, des preuves d'une parole qui, sans être dans le discours, le coupe et offre au lecteur une pause possible, l'espace d'une autre relation à l'existence. La poésie est là, toujours, à côté de la pensée qui s'acharne, qui se veut orientée.

---

<sup>1455</sup> *Id.*, p. 183.

## 5.10 Dire c'est aussi écouter

Tout mon être se tait et écoute<sup>1456</sup>.

Friedrich Hölderlin

Dire et écouter sont un pour Heidegger : « Dire et pouvoir entendre ont au minimum une origine simultanée<sup>1457</sup>. » Ce qui rend possible le poème : « [...] dire et écouter par essence vont ensemble et soulèvent la possibilité de l'entretien<sup>1458</sup> [...] ». Le poète déploie un dialogue essentiel avec l'autre. Il figure cette écoute, là où le dire se découvre, dans le poème. Dès que l'écoute cesse, cesse aussi le travail d'abandon. « Écouter en tenant ferme, écrit Heidegger, c'est rester-auprès, avec l'oreille du dedans<sup>1459</sup>. » Tristan Tzara le pense aussi : « [...] la force réside dans le lobe de l'oreille<sup>1460</sup> ». Cette écoute, il faut la soutenir, équilibrer le pas de l'être en avant : « [...] l'écoute du poète [...] est une écoute qui accompagne le surgissement et en équilibre le bond<sup>1461</sup> [...] ». L'écoute poétique attend ce surgissement d'une parole qui touche l'être. Il faut pour cela y consentir, comme le pense Jacques Sojcher : « Encore faut-il vouloir lui prêter oreille et regard, consentir à entendre et à voir pleinement de tout notre être<sup>1462</sup>. » La parole passe dans l'expression. La vérité de l'être est mise en œuvre. Elle vient, comme l'affirme René Lapierre, « du lieu où l'on écoute; toujours, nous en sommes stupéfiés<sup>1463</sup>. » Ce lieu est celui de la composition de tout poème en éveil.

<sup>1456</sup> Friedrich Hölderlin, cité par Peter Handke dans *L'histoire du crayon*, p. 240.

<sup>1457</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 76.

<sup>1458</sup> *Id.*, p. 187.

<sup>1459</sup> *Id.*, p. 187.

<sup>1460</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 57.

<sup>1461</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 187.

<sup>1462</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 18.

<sup>1463</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, p. 144.

## 5.11 Une mise à distance

Mets-toi en retrait dans le plus simple<sup>1464</sup>.

Pierre Oster

L'écoute d'une parole autre, étrangère, met à distance la parole personnelle. Elle laisse la place à une autre voix. Cette création est possible à cause de la condition de l'être devant la langue :

Nous autres, êtres humains, nous sommes toujours déjà d'avance jetés au milieu d'un parler ayant sa langue et son dire, et nous ne pouvons plus faire silence qu'en nous retirant de ce parler — et même, cela ne réussit que rarement. Pour autant que nous nous tenons dans le *Dasein*, nous ne sommes nous-mêmes qu'un entretien [...] et nous expérimentons en lui quelque chose comme un monde<sup>1465</sup>.

Jeté dans le monde et dans la langue, le poète entend le centre de l'origine et son lien à condition de s'arrêter de parler et de raisonner, de garder le silence sous toute parole.

là  
vers les rives plongeantes  
tu attends l'intuition  
tout près des pins qui poussent sur Pluton

Bien sûr, je joue avec les mots et les sons, je ne suis pas contre le langage, mais je cherche à y être, à y vivre pour voir, dans les détours d'une formulation neuve, l'existence dans sa montée. Je me laisse porter par cette tonalité qui ouvre la porte d'une musicalité nouvelle, parce que je vis de fond, j'habite dans le fond :

Le ton fondamental nous porte, du même coup qu'il nous transporte, écrit Heidegger, et nous introduit au cœur de rapports bien dimensionnés à la terre et à la patrie. Le ton fondamental est toujours transport et rentrée

<sup>1464</sup> Pierre Oster, *Paysage du tout*, p. 260.

<sup>1465</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 201.

en même temps. Comme tel, il ouvre : [...] l'étant en entier [l'être] comme domaine gouverné de part en part, comme unité d'un monde<sup>1466</sup>.

Le ton fondamental exalte et porte ce qui reflue au centre de la différence. Le poète maintient cette écoute qui garde ouvert son lien à l'origine qu'il découvre aux confins de lui-même, avant même que la langue ait nommé chêne l'arbre.

avant même que l'univers  
ventre bleu  
appelle ta main

tu marches dans la grotte  
sans scaphandre

Le poète abrite, à jamais, dans l'œuvre, cette parole étrangère essentielle, intemporelle car elle est le temps même :

Seul le poète est en état de mener à bien l'écoute qui n'abandonne pas l'origine, qui au contraire la soutient et finit par entendre en elle son essence, et met ce qui a été entendu à l'abri dans la parole poétique et son pouvoir de demeurer<sup>1467</sup>.

À partir de cette écoute manifeste, la poésie demeure, comme l'exprime Théophile Gautier avec art : « Les dieux eux-mêmes meurent./ Mais les vers souverains/ Demeurent/ Plus fort que les airains<sup>1468</sup> [...] ».

---

<sup>1466</sup> *Id.*, p. 206.

<sup>1467</sup> *Id.*, p. 211.

<sup>1468</sup> Théophile Gautier dans *Anthologie de la poésie française [sous la direction de Jean Orizet]*, p. 345.

j'entends le pas  
des fourmis  
la pluie fine  
des fusils  
sous le silence  
la danse dans les arbres

Le poète perpétue le savoir-faire de l'entendement créateur : « C'est en cet autre savoir, en cet autre dire (un savoir et un dire différents selon le genre et les normes) que le poète doit se maintenir jusqu'au bout<sup>1469</sup>. » Il reste lié à l'autre dire qui se donne. Il se maintient en état de tout recevoir à l'extrémité d'une parole autarcique qu'il délaisse.

j'embrasse  
la lèvre bleue qui scande  
le nom d'une marche dans la terre

Le poète tend vers le dire du silence. Il n'a que la simplicité pour être, encore, neuf et réceptif :

L'unique protection c'est pour lui la simplicité, ce qui veut dire : la suprématie par rapport à ce qui ne fait qu'affluer dans la multiplicité, la simple sûreté dans le fait de tenir le cap d'une vocation toujours outre mesure. Ne pas esquiver, parce qu'il n'est pas possible de faire autrement; mais une telle simplicité est assurément ce qu'il y a de plus difficile<sup>1470</sup>.

Il est simplement là, et reste là. Il abdique tout savoir au profit du sens de l'être aimant, parce que, comme le pense Maria Zambrano, l'amour accède à la présence : « S'il n'y a pas d'amour, il n'y a aucune présence non plus, aucun visage<sup>1471</sup>. » Le poète est constamment dépassé, démesuré, dépeuplé, envahi. Son geste simple de répondre d'un autre type de parole exige du courage : il est facile

---

<sup>1469</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 214.

<sup>1470</sup> *Ibid.*

<sup>1471</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 129.



de fuir et de gagner le monde et l'objectivation, de s'en remettre au connu, aux contenus et aux noms, à l'image du monde ou de soi et au conformisme. Pourtant, une fois happé par un mouvement créateur, il ne pourra plus s'empêcher d'entendre l'essentielle parole toujours menacée. Le poète vit pour cette parole qui le traverse. Il découvre l'essentiel fond dans chaque trait qui se donne, comme l'éclair strie le ciel. Le poète pâtit dans la simplicité de son être-là : « Pâtir c'est, *dans la passion, et seulement en elle, arriver à se conquérir et procurer l'Être*<sup>1472</sup>. » Il atteint l'être de l'être encore — dans la nuit des transfigurations.

tout reste à déchiffrer  
le hululement des heures

l'orée devient soudain  
une fontaine  
dans le creux de ta main

Tout est à dire autrement. Parce que c'est la seule façon d'être dans cette vie, d'en donner l'impression vive. Mais le plus simplement possible. Cela exige tant de renoncement. Tant de départ, d'absence, de perte, que je ne sais souvent pas si je peux encore essayer seulement. L'engagement poétique implique pour moi l'humilité<sup>1473</sup> et l'effacement, la simplicité retournée vers l'innocence du regard de l'enfant, à ce moment précis où ses repères sont encore dans sa main. Et je dirai que tout le sens est, dans mes poèmes, une peau retrouvée.

---

<sup>1472</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 217.

<sup>1473</sup> Claude Louis-Combet la décrit comme ceci : « L'humilité, ici, n'est pas une vertu mais une obscure nécessité. Il faut admettre que l'objet est hors de prise parce qu'il n'est pas d'objet — et que la phrase ne peut avoir de fin parce qu'elle n'a jamais eu de commencement : elle est, dans sa plénitude comme dans son inachèvement, cette image du cœur qui veille sans savoir pourquoi, de l'homme qui marche sans savoir vers où — dessin d'une errance, courbe d'un mouvement dont on ne saurait dire s'il est de fuite ou de retour<sup>1473</sup>. » *Le péché d'écriture*, p. 55.

## 5.12 Dévoiler la tendresse en secret

Entrez de temps à autre, ô vous les  
tendres,/ dans ce souffle d'air qui ne  
vous veut rien<sup>1474</sup> [...].

Rainer Maria Rilke

La persévérance d'une démarche poétique découle de la persistance en un lien d'amour, car le poète échoue, comme le dit Heidegger, à dévoiler l'origine émergente, et rien ne justifierait un tel échec s'il n'y avait pas un contentement plus profond :

[...] c'est la tâche du chant — de la poésie — que de dévoiler ce qui a surgi purement. Si la poésie est grande et de bon aloi, elle ne peut nécessairement, dans cette tâche, qu'aller à l'échec. Mais ainsi, dans la plus haute passion de vouloir dire au plus strict, elle en vient justement à heurter de plein fouet l'indicible. Il ne lui reste accordé que de saisir « à peine », en son non-retrait, ce qui a surgi purement, de ne le saisir qu'en toute urgence et à partir de l'urgence<sup>1475</sup>.

Inapte à dire l'indicible, le poète le manifeste en faisant de cet inexprimable le point pivot de sa parole. Il résiste à l'échec grâce à la joie d'être au plus près des choses, de s'ordonner encore plus loin devant cette voix lointaine où il reconnaît l'essentiel. C'est pourquoi, comme l'écrit Roberto Juarroz, le travail poétique exige une très haute intégrité : « Même l'échec exige une intégrité, particulièrement en poésie<sup>1476</sup>. » Ce travail poétique ne se termine jamais, car l'origine emporte toujours le poète plus vers le centre de l'origine elle-même :

La pure origine n'est pas celle qui simplement libère de soi autre chose en l'abandonnant à lui-même, mais bien ce commencement dont la puissance constamment dépasse et saute par-dessus ce qui en a surgi; le commencement qui, le devançant d'avance, dure plus longtemps que lui et ainsi est présent dans la fondation de ce qui demeure; présent non pas

<sup>1474</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 139.

<sup>1475</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 217.

<sup>1476</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 62.

comme ce qui continue d'avoir un effet en venant d'un temps antérieur, mais comme ce qui précède et fait le saut en avant [...], et qui de ce fait est, en tant que commencement, du même coup la fin déterminante, c'est-à-dire le but proprement dit<sup>1477</sup>.

Ce commencement sans fin rappelle l'au-delà de Lévinas, accessible uniquement par la rencontre de l'autre dans l'événement de la mort et la crispation de la solitude. Dévoiler le cœur de cette rencontre semble être la tâche du poète :

[...] le dévoilement du secret de ce qui a purement surgi est l'unique tâche, la tâche proprement dite de la poésie [...] Le secret n'est pas une énigme quelconque; le secret est la tendresse, mais cette dernière est l'Être même, l'inimitié des puissances en différend<sup>1478</sup>.

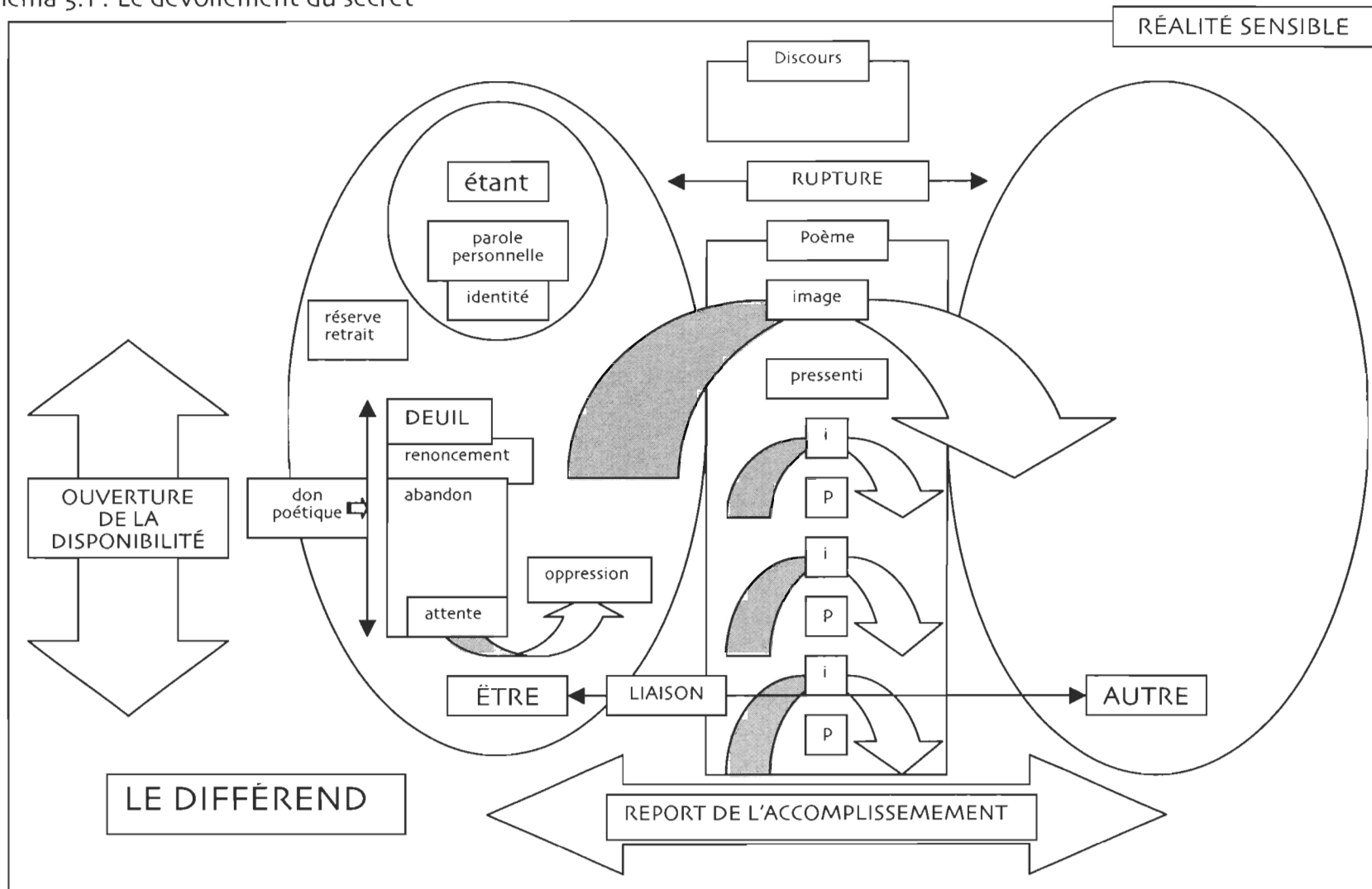
Le secret est la tendresse de l'être même, l'intimité de la différence elle-même, mais éprouvée en vérité, entre l'ouverture de la disponibilité (une faveur pour l'être) et le report de l'accomplissement (une main tendue vers l'autre). Le schéma 5.1 illustre le dévoilement du secret. Le différend apparaît entre l'ouverture à la disponibilité, la déclosion, et le report de l'accomplissement. L'être a besoin d'être autre, lié à l'autre, pour toucher à son essence. On peut remarquer qu'un renoncement à la parole personnelle, en réserve, enclenche une chute, une descente en soi où le poète parvient à l'attente d'une parole. Cette attente, à force de n'être pas comblée, vire en oppression. Le poème est aussi cet espace qui relie l'être à l'autre pressenti sous les images d'une expression étrangère mais proche.

---

<sup>1477</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 222.

<sup>1478</sup> *Id.*, p. 231.

Schéma 5.1 : Le dévoilement du secret



La tendresse poétique accepte ce différend entre l'être et l'autre, comme la caresse de Lévinas. Le poète accepte de s'exprimer sans posséder l'autre parole. Heidegger envisage la tendresse, comme Lévinas la pudeur. Il écrit : « La tendresse n'a pas la structure d'un secret parce que d'autres ne peuvent pas la pénétrer; c'est en elle-même qu'elle déploie son être comme secret<sup>1479</sup>. » La tendresse conserve son essence secrète, comme le pense Lévinas pour la pudeur. Cette similitude établie, il faut comprendre que le différend est porté au cœur de soi grâce à la tendresse. C'est à partir du différend, parce que je ne choisis pas l'être ou l'autre, mais d'être l'autre, en même temps, que je peux écrire ce poème. Il ne s'écrit pas sans épreuve.

fleuve et soleil  
minuit de sang  
tout se fait proche

suis-je au bout de ma voix

La poésie se donne en dévoilant ce secret : l'être et sa différence, l'autre, passent ailleurs. Le poète éprouve des difficultés à inscrire ce passage de la voix personnelle à une voix autre et étrangère : « La poésie, comme instauration de l'Être, est la fondation et l'ouverture de la tendresse; ce qui revient à dire : ce qui est essentiellement poésie, c'est qu'il soit à peine licite de dévoiler le secret<sup>1480</sup>. » En effet, le poète peut difficilement transmettre un secret dont il ignore l'essence avant de l'exprimer, comme le confirme Maria Zambrano : « Le secret se révèle à l'écrivain pendant qu'il écrit<sup>1481</sup>. » Le poète le recherche, comme elle le dit : « Découvrir le secret et le communiquer sont les deux aiguillons qui

---

<sup>1479</sup> *Id.*, p. 230.

<sup>1480</sup> *Id.*, p. 231.

<sup>1481</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, p. 49.

meuvent l'écrivain<sup>1482</sup>. » Il doit tenter ce dire à partir de rien : « [...] avoir à peine la permission de dévoiler le secret, c'est précisément, ne cessant de croître, *devoir* dévoiler ce qui a purement surgi<sup>1483</sup>. » Le poète doit tenter le dire à partir de la décloison. Pourquoi? Simplement pour exister vraiment. Il cultive une parole en retrait, en réserve, pour écouter une parole essentielle qui est plus reliée à lui que rien d'autre. Ainsi, la tendresse de mon écriture caressante tend vers l'adresse d'une écoute infinie.

### 5.13 Mesure d'une poésie de l'être

C'est dans l'essence de l'Être même, entendu comme *Nature* (tendresse), que se fondent la possibilité et la nécessité de la poésie<sup>1484</sup>.

Martin Heidegger

Le poète a pour tâche de déployer le jaillissement de l'être en la parole : « [...] la poésie, en tant qu'instauration de l'Être, est de même origine que ce qu'elle instaure en propre : voilà pourquoi et uniquement pourquoi la poésie est capable de parler de l'Être; c'est même ce qu'elle doit faire<sup>1485</sup>. » Le poète s'engage à divulguer ce qu'il découvre. Il laisse être cette parole native :

[...] il n'y a pas ici d'énonciation qui dise quelque chose à propos de quelque chose d'autre. Le dire de cette poésie est en soi jubilation de l'Être, la jubilante quiétude de l'Être dans l'attente espérante de ses tempêtes. Ce dire n'est pas l'enveloppe en mots pour quelque sens caché derrière l'écorce; c'est au contraire soi-même, tel qu'il est dit, le règne de l'Être<sup>1486</sup>.

---

<sup>1482</sup> *Ibid.*

<sup>1483</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 232.

<sup>1484</sup> *Id.*, p. 238.

<sup>1485</sup> *Id.*, p. 232.

<sup>1486</sup> *Id.*, p. 235.

On retrouve encore la distinction entre discours et poésie. Le poète n'informe pas et s'éloigne de l'énonciation. Il laisse la parole déborder au-delà des concepts et des images convenues. Dans un passage de poésie, Claude Royet-Journoud le laisse entendre : « [...] la pensée fendue/ l'objet s'investit/ le souffle (pli de l'origine)/ accède à ce qui échappe à toute grammaire/ de la marge il double la mort/ ne trace que sa propre perte/ *l'emprise du lieu tient à l'évidement*<sup>1487</sup> ». La poésie n'a pas vraiment d'objet :

La poésie, comme instauration, c'est-à-dire comme création n'ayant pas d'objet, et qui jamais ne se contente d'ajouter son chant à ce qui se trouve être là sous les yeux — la poésie est toujours pressentir [...], attendre [...]. La poésie est le mot de ce qui est ainsi pressenti; c'est ce pressenti lui-même comme mot<sup>1488</sup>.

Le poète reçoit l'existence d'un mot. Il pressent l'inédit et il attend l'autre, cette rencontre en parole. « Tout est présage<sup>1489</sup> », écrit Antonio Gamoda. Le poète prête attention à ce qu'il ignore. Son savoir-faire est une retenue de soi.

Heidegger fait aussi des poètes les découvreurs de signes. Ceux-ci ne cherchent pas à donner un spectacle, à présenter quelque chose :

Comme les poètes ne sont pas en rapport avec la Nature comme avec un objet, mais qu'au contraire « *La Nature* », comme Être, s'instaure elle-même dans le dire, le dire des poètes, n'étant rien d'autre que la Nature se disant elle-même, est de même essence que celle-ci. C'est pourquoi il est dit des poètes : « *ils pressentent toujours* ». Leur dire n'est pas la création indépendante d'un individu lui-même indépendant; il ne vise pas à des performances; encore moins à mettre en valeur des productions où c'est la « personnalité » du poète qui trouverait son épanouissement<sup>1490</sup>.

<sup>1487</sup> Claude Royet-Journoud, *Le renversement*, p. 77.

<sup>1488</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 236.

<sup>1489</sup> Antonio Gamoda, *Clarté sans repos*, p. 17.

<sup>1490</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 237.

Cette remarque discrédite la poésie de la performance. Laisser dire ne se compare pas à de l'automatisme : « Pressentir, ce n'est nullement divaguer en conjecturant et en se contentant de lancer les idées qui vous viennent<sup>1491</sup>. » En contact avec l'amour au sein de soi, le poète pressent plus. « Nous fûmes deux, je le maintiens<sup>1492</sup> », affirme Mallarmé. Le poète demeure en lien avec ce plus. Il maintient la différence et son avancée. C'est la condition du poète : « [...] dans la mesure où ils sont ceux qui constamment pressentent, ceux qui accompagnent de leur pressentiment le pressentiment de l'Être lui-même, dans cette seule mesure ils deviennent et ils sont poètes<sup>1493</sup>. » Le poète ne pressent pas l'événement mais l'émergence. Il matérialise une manière d'être, de recevoir et d'entendre. Il fait des rapprochements.

si l'eau me touche  
l'aube me touche aussi  
et le rose des jours auprès de ton visage

Ce poème date de si longtemps, plus de deux ans, trois ans, je ne sais plus exactement tant j'ai cheminé vers une façon de faire, lentement de plus en plus perdu, lentement moins sûr et pourtant plus appuyé que jamais à la langue inconnue, à la force du pur écrire, de ce mouvement qui donne corps à la maturité des ombres. Je me souviens que ce poème, comme certains autres de cette thèse, ont pour moi plus d'étendue que cette thèse, plus d'ouverture et qu'ils indiquent, sans cesse, que la poésie gagne sur le réel lorsqu'elle fait ressentir, apparaître, lorsqu'elle donne, cette sensation de créer un espace pour être, oui, enfin, en résonance avec les choses. Je ne sais pas ce que ce « rose des jours » signale, mais je

---

<sup>1491</sup> *Ibid.*

<sup>1492</sup> Stéphane Mallarmé, « Prose » dans *Poésies*, p. 68.

<sup>1493</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 237.



sais que la délicatesse de ce mouvement d'être touché par l'eau, le mouvement de l'eau à l'aube, ce glissement d'un mot dans l'autre, comme des corps distincts mais complémentaires, comme le rouge et le vert, je sais que ce mouvement est ce que j'aime créer : une ambiance d'être auprès de mon amour du monde, de ces femmes que j'aime, que j'ai aimées, de mes proches, des roches, de l'eau de pluie, tout ce qui rapporte la vie à son regain, qui donne à naître plus humain.

Le poète est pour moi un demi-dieu aveugle, plus voyant que Tirésias ou Œdipe, parce qu'il cherche ce qui, au-delà du regard, le concerne :

Un tel regard, ce n'est pas, sans que cela engage à rien, jeter un coup d'œil sur quelque chose, ou bien derrière soi. C'est au contraire amener à sa perfection un attachement original. L'inimitié, fondée dans l'origine même et qui anime l'essence de cet attachement, l'inimitié qui pousse à l'outrecuidance, mais uniquement par égard à la sauvegarde de l'origine — tel est le manque<sup>1494</sup>.

Le poète reste lié profondément à son manque d'essence. Il ramène à la vie ce lien le plus intime, ce différend au cœur de soi. Devant cette différence et ce manque, il demeure lié à l'essentiel au cœur de lui. Ce que je découvre, parfois, ne me plaît pas, et la manière de dire aussi, mais j'en suis rendu à ce point que c'est la qualité de l'écriture du poème qui, elle, juge de la force poétique. Je ne cherche plus, au départ, à faire le poème, j'essaie d'écrire un peu différemment, de tendre vers l'avenir.

---

<sup>1494</sup> Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 245.

demain  
le miel  
collera à nos chaussures  
le temps du monde  
ou bien une morsure  
la parole essaimée  
dans le sein de la terre

Un poète ne dit rien de plus que sa perte, son combat. Il donne voix à l'essence des failles et des hauteurs.

je te suis  
dévoué inondé  
mosaïques toitures  
reconnaissant de peu  
ton silence ce bleu

Le poète met son manque en avant et en œuvre. Sa démarche n'est pas toujours heureuse, car il fait face à la peine et au manque. Il ouvre un combat qui accueille le réel. Il recueille ce qui vient. Comme l'exprime Rainer Maria Rilke, le poète éprouve en même temps une tension hostile : « Tandis que nous, croyant désigner une chose Unique, entière,/ sentons déjà se dépenser l'Autre. L'hostilité/ nous est le plus prochain<sup>1495</sup>. » Heidegger appelle cela l'oppression. Le manque d'essence prend alors la couleur du combat, de l'écriture poétique :

[...] dans la plus grande brutalité du dire, c'est le *différend* qui se voit transporté au fond de l'Être même. Mais cette inimitié fondamentale est la tendresse la plus vraie; une tendresse que nous ne sommes assurément pas capables de mesurer à l'aune des sentiments humains, à supposer d'abord que cela nous soit permis. Car l'origine de ce qui a purement surgi est le secret par excellence. Ce secret demeure, même là où ce qui a purement surgi trouve la mesure de son contentement à n'être que ce qui a surgi<sup>1496</sup>.

<sup>1495</sup> Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, p. 55.

<sup>1496</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 250.

L'inimitié appelle à la tendresse la plus vraie, comme si, retranché en soi-même, devant le manque et l'impuissance d'être devant l'autre et devant la mort, le poète n'avait plus le choix de se lier à tout par amour, mais sans résoudre la différence entre l'être et l'autre, en l'assumant au point de la porter au cœur de soi, dans son être, jusque dans sa parole. Écoutons Marina Tsvétaïéva :

Que tu tréssailles —  
Et tombent des montagnes,  
Et monte — l'âme!  
Laisse mon chant monter :  
Chant de l'entaille,  
De ma montagne.

Je ne pourrai  
Ni là, ni désormais  
Comblé l'entaille.  
Laisse mon chant monter  
Tout au sommet  
De la montagne<sup>1497</sup>.

Le chant monte de l'entaille et le poète ne peut combler la faille, c'est l'acuité la plus ultime, l'impuissance suprême, dirons-nous, mais qui, assumée, vécue réellement, confère à la parole cette vérité des entrailles. C'est parce que le poète descend jusque-là qu'une parole nouvelle vient à se dire en son entier, non altérée, elle, cette parole de l'âme, au sommet de la montagne.

Ainsi le poète se fait autre pour lui. « C'est redevenir l'autre en soi-même<sup>1498</sup> », écrit Fernand Ouellette. Le poète offre cette mesure équilibrant les contraires, le manque, son existence et celle du monde. Il est cette présence aimante — n'est-il pas que cette présence? — qui tient la force de ce manque devant lui. Hélène Dorion fait un très beau poème en éprouvant la différence et en disant ce qui se

<sup>1497</sup> Marina Tsvétaïéva, *Le ciel brûle*, p. 120.

<sup>1498</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 153.

passé en elle. Le poème devient parole de son épreuve de présence : « La lutte lente/ du désordre/ — insaisissable/ comme l'ombre// qui l'enserme —/ s'étire dans le cœur. Seul le temps/ nous fut donné// seule l'énigme<sup>1499</sup>. » C'est aussi ce que dit Heidegger. Le poète dévoile le cœur d'une existence unique, à un moment créé.

La plongée du poète en lui-même, cette descente, comme l'écrit Derrida, dans la « Vallée originaire de l'autre dans l'être<sup>1500</sup> », met en présence ce différend au sein de la parole. Et l'oxymore le figure : « J'ai chaud extrême en endurant froidure<sup>1501</sup> », se plaint Louise Labé. Elle dévoile ce qu'elle ressent. Dans la tendresse (la plus vraie) du poème plus profond, ne vit-on pas, au fond de l'être, cette différence, tout en étant lié au-delà de tout ?

---

<sup>1499</sup> Hélène Dorion, *Ravir : Les lieux*, p. 49.

<sup>1500</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 49.

<sup>1501</sup> Louise Labé, « Sonnets VIII » dans *Anthologie de la poésie française [sous la direction de Jean Orizet]*, p. 154.

### Intercalaire 5.7 : Le rythme

Je veux dire un mot sur le rythme étant donné son importance dans l'invention du poème. Il me sert souvent de *lead* pour hypnotiser mes facultés analytiques. Il occupe mon mental, me distrait des contenus. Je pense, comme Jean-Michel Maulpoix, qu'il m'aide à retrouver la source : « Le rythme et les figures mêmes qui fraient leur chemin dans les vers favorisent le retour de l'originare<sup>1502</sup>. » La modulation rythmique crée la spirale d'expression et elle me permet de dire plus loin et plus, car je concentre mon feu vers l'initial : soit la mesure de mon souffle, le vide que sous-tend tout mot dit. « Mais qui pleure/ Si proche de moi-même au moment de pleurer<sup>1503</sup>? » s'interroge Paul Valéry. Son rythme le ramène à la réalité du corps. De mon côté, le pouvoir formel de mon souffle donne forme à mon poème à partir de cet élan qui revient au rythme.

---

<sup>1502</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, p. 73.

<sup>1503</sup> Paul Valéry, « La Jeune Parque » dans *Anthologie de la poésie française [sous la direction de Jean Orizet]*, p. 466.

### 5.14 Le retrait

Il s'agit pour le poète d'être à l'écoute, de déceler ce cours, de le libérer et de le conduire jusqu'à son embouchure<sup>1504</sup>.

Roland Giguère

Le poète se retire dans la parole ouverte à la réalité de l'être. Il module l'ouverture du surgissement lui-même :

Qu'être ce qui a surgi soit encore et pour la dernière fois opposé dans la plus extrême ampleur à l'origine, cela répond uniquement au vouloir le plus intime du dire poétique, ici où le purement surgi est nommé depuis son origine la plus en retrait<sup>1505</sup>.

Ce qui a surgi s'oppose au surgissement, car l'être et la source du dire veulent encore dire et émerger. On réalise que la création émane de l'imagination, car la rêverie a pour origine l'existence en avant. José Angel Valente explique bien pourquoi la poésie est le lieu de l'apparaître et non de la diction :

[...] la parole poétique n'est pas proprement le lieu d'un dire, mais d'un *apparaître*. Le poème [...] ne dit, n'affirme ou ne nie rien, mais fait signe ; il signifie donc l'indicible, non parce qu'il le dirait, mais parce que l'indicible comme tel apparaît, se montre dans le poème, lieu, centre ou point instantané de la manifestation. C'est pourquoi le poème, la parole poétique ou le langage poétique n'appartiennent jamais au continuum du discours mais supposent sa discontinuité ou son abolition radicale. La nature de la parole poétique est donc de se consumer ou de se dissoudre dans l'éclat ou la transparence de son apparition<sup>1506</sup>.

Voilà pourquoi le secret de la parole poétique reste voilé. Le poète dispose d'un objet et des mots pour les faire voir autrement et la poésie jette l'être dans la dimension de l'esprit.

<sup>1504</sup> Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, p. 107.

<sup>1505</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 251.

<sup>1506</sup> José Angel Valente, « Sur la langue des oiseaux » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 246.

Francis Ponge découvre des secrets dans les choses, au même titre que Eugène Guillevic. Yves Bonnefoy transmue, lui, la langue française en essence. André du Bouchet prolonge Stéphane Mallarmé et raffermi la tension scripturale du vers. Anne-Marie Albiach joue sur le même terrain du blanc, et de la concentration du langage, à la limite de la conscience du geste créateur. Elle donne accès au ressenti de la création par la parole. Ces poètes ont choisi l'expérience du temps créateur, que Stéphane Mallarmé figure avec le blanc, qu'André du Bouchet rencontre dans l'air.

la roche le galet  
sont un pont pour la mer

la forêt s'élève  
comme une échelle

Bien sûr, il y a de très nombreuses façons de s'inscrire sur la page, d'habiter un poème, qui doit toujours pour moi être de l'écriture, avant tout, comme la marque d'un fossile. Je ne me suis pas encore décidé entre l'écriture et la distance d'une rêverie vaporeuse. Il y a du rêve, en poésie, dans un certain genre de poésie où l'image doit être cohérente, mais, aussi, il existe une poésie de l'âpreté, du geste, la création poétique elle-même, le trait, le rien, qu'illustre pour moi la glossolalie de Gauvreau, si bien que, parfois, il me semble qu'un seul mot, une seule expression, si elle était vraiment vécue, ressentie à partir de l'être et reçue, suffirait à faire un poème. Comme si je voulais déposer simplement, au hasard, un morceau de verre brisé, une plume d'oiseau, un foulard de soie sur la page en ajoutant seulement une goutte ou deux d'iode et d'atmosphère ambrée par un galop sans fin. J'entendrais chanter des bouches d'absence et peut-être que je

perdrais cette tristesse qui me tient lieu de lit, chaque matin, avant de regarder par la fenêtre si je veux vivre ou non.

Même si la tension incarnée dans l'écriture, lancée par Stéphane Mallarmé, a resserré l'ondulation du vers, il reste encore un déploiement pour le lyrisme. La démarche de Pierre Oster s'apparente au vers valéryen. Il module un chant cosmique de l'être. Saint-John Perse le fait aussi avec un éclectisme grandiose. Il fait voir l'émergence des choses. Il joue sur le plan figuratif et mélodique du pouvoir ondulatoire du rythme. De son côté, Francis Ponge joue sur le plan littéral d'une découpe à l'esprit singulier. De l'un à l'autre de ces extrêmes, la poésie se libère, différente, provoquant, lorsque l'accueil est total, une prise des mots différents : il y a retour à la source, possibilité d'être, encore, éveillé et nouveau devant les choses.

Je ne préfère pas le littéralisme<sup>1507</sup> qui s'attache à la lettre pour dessiner les contours d'un contact avec le monde, plus vrai ou plus ludique, un mouvement dans lequel j'ai tendance à placer Jacques Prévert, Eugène Guillevic, autant que Anne-Marie Albiach, André du Bouchet ou Pierre Ouellet ; ni le néolyrisme<sup>1508</sup> qui

---

<sup>1507</sup> Je réalise que la notion de littéralisme comprend pour moi tout un genre d'écriture qui utilise la lettre pour inscrire une présence au monde, sans se déployer à l'intérieur des images. Il n'y a plus corps et pensée avec l'image.

<sup>1508</sup> Le lyrisme dont j'aimerais prendre mes distances semble effacer la souffrance humaine au profit de jolies pièces à la surface du regard, comme ce vers de Pierre Oster : « L'eau renvoie au soleil un peu de la chaleur que l'air lui communique. » *Paysage du Tout*, p. 154. En cela, Yves Bonnefoy nous offre l'exemple d'un lyrisme qui ne rompt pas avec la profondeur du monde : « Je nommerai désert ce château que tu fus,/ Nuit cette voix, absence ton visage,/ et quand tu tomberas dans la terre stérile/ Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté. » Début de « Vrai nom » dans *Poèmes*, p. 73. Même en citant le meilleur de Oster, il serait difficile de retrouver la tension d'un être qui traverse la langue. C'est comme s'il fallait se faire langage, mais totalement langage, non pas seulement être lié par le centre de l'être au Tout du monde, mais en scander



semble retourner à une liberté de dire simplement le quotidien dans sa beauté, et dans lequel je classe librement Pierre Oster ou Guy Gofette, par exemple. J'incline vers une poussée des expériences diverses. Marie-Claire Banquart, Jacques Roubaud ou Yves Bonnefoy, Gaston Miron, Suzanne Jacob ou Fernand Ouellette, tous ces poètes ouvrent à la poésie sa dimension. Par exemple, l'absence de figuration dans la poésie de René Lapierre trace la voie d'un renouveau possible<sup>1509</sup>. Sa poésie s'oppose bien sûr à l'imaginaire poétique, par exemple, celui de Paul Chanel Malenfant. Mais l'un comme l'autre donnent à ressentir le visage profond d'une expérience possible.

Deux tendances semblent occuper la poésie contemporaine. La poésie littérale diffère et refuse le saut dans l'image<sup>1510</sup>. Elle juge le contact avec le réel plus près de la vérité. La trame du monde est entamée par la radicalité d'un dire aussi près que possible de l'expérience réelle. La tension de ce dire conserve la passion au plus près de l'énonciation directe. Le poète s'éloigne en s'effaçant, jusqu'à l'épuisement des personnages et des histoires. L'écriture tourne au minimalisme. Paul Chanel Malenfant représente la veine imaginaire classique des Roland Giguère, des Fernand Ouellette, des Yves Bonnefoy, des René Char et des

---

également le départ : n'être plus qu'un battement à la faveur du mot. Il semble qu'il faille trouver le moyen de sortir des mots transformés.

<sup>1509</sup> La poésie de René Lapierre est l'une des moins accessibles, peut-être même la plus avant-gardiste qui soit. À cause de ce choix du réel, de cette prise du réel et d'une *métalité* : une mentalité de métal, de déplacement dans les objets par les objets de la modernité. Les fictions du monde actuel laissent à la poésie une place réduite. Lapierre ne conserve, dans sa poésie, que l'espace de la poésie. Comme si le dire, normalement poétique en lui-même, son ampleur, son image, perdait toutes ses assises, jusqu'à sa possibilité. Effacement, disparition (extinction à la limite), ces mots pourraient servir à présenter la défiguration du possible du monde et de cette poésie. Devant les fictions qu'impose la rhétorique des temps modernes, sa poésie semble proposer un réalisme coupant, une déromantisation de l'histoire.

<sup>1510</sup> Le refus de l'image nous semble un choix poétique majeur de l'après-guerre, il n'exclut pas le poétique, mais le déporte sur un autre plan.

Jean-Guy Pilon. Le poème naît avant tout de l'amour de la langue, première et vocative, fruit nourricier et porteur d'une mémoire qui prolonge la conscience. Elle appelle une résonance des choses. La poésie naît d'un vocable maître : le « fleuve », le « père », la « mère »; ce sont des mots de souvenance et d'appel — du monde poétique. Une mémoire s'éveille au contact de quelques sons, véritable texture et même *architexture* des textes dans l'énonciation<sup>1511</sup> qui les crée.

La poésie de Paul Chanel Malenfant, comme celle d'Yves Bonnefoy, se révèle être l'émanation d'une présence à cette beauté de la lumière venue. Leur figuration poétique entraîne une transfiguration du lecteur. Bien sûr, dans la genèse du poème, la création inscrit cette transfiguration et laisse sa trace : le poème, comme une empreinte, la rampe d'accès à cette expérience. La littéralité mène à l'intégralité des profondeurs. Ces deux courants ramènent l'être à la poésie : Malenfant et ses pairs, vers l'origine du langage qui enfante la trame d'une coexistence au monde et à l'esprit de ce monde; Lapierre et ses confrères, vers le retour un peu brutal du là de l'être, ici, présent, qui déborde et bloque, dans l'image oppressante du monde, presque tout survenir véritable, ne laissant à l'être que l'inscription la plus violente et la tension inapaisée. René Lapierre dé-figure le réel, l'évide et le blanchit comme les murs gris d'une geôle ; Paul Chanel Malenfant retourne au prolongement de la conscience d'un mot qui s'ouvre comme la terre. Nous ne limitons pas la richesse de leur poésie à cette brève critique, mais nous voulons souligner que, malgré leur proposition différente, leur pôle d'attraction reste le lien de l'être au monde : réel, chez un littéraliste; langagier, chez un figuratif.

---

<sup>1511</sup> Cette énonciation nous apparaît être de plus en plus conforme à la ligne d'un dessin, à son tracé. Le dire reste une ligne mélodique, un ton de voix, qui porte le monde comme un entrebâillement, comme une brèche de lumière.

### Intercalaire 5.8 : La pensée poétique

La pratique de la poésie semble être une métaphysique éprouvée, dépassée et vécue. Compromis dans une situation de non-savoir, l'exercice poétique est pris dans le quotidien d'une lecture sans cesse à dépasser par le lien d'une présence au monde, de soi-même absenté. La pensée serait une absence de poésie, si on la conçoit comme l'exercice du raisonnement instrumental, de la logique du tiers exclu. Elle ne saurait se joindre au poème à moins d'être la dormance d'une pensée flottante, sans objet spécifique. Affirmer, par exemple, comme Fernand Ouellette, que, en poésie, la pensée fait le saut dans l'image<sup>1512</sup>, souligne la rupture et le changement de nature de la pensée au sein du poème. La pensée flotte peut-être au-dessus de quelques vers, les traverse, mais par un accident de la conscience. Elle est présente comme pensée suspendue. N'y a-t-il pas de la pensée sous l'image, sa tension, quand l'esprit se représente quelque chose, quand la raison convoque à l'esprit son objet? L'image dépasse la pensée, déborde l'objet, le pousse dans l'étendue d'un sujet rayonnant. La pensée poétique est tournée vers le sujet et l'objet en même temps; c'est une pensée reculante, perspectiviste; elle soutient le vers, la poésie et l'image, et refuse de se fixer sur un objet précis. Ce n'est pas la pensée comme telle, comme l'affirme Heidegger, mais bien celle de l'être : « Toute pensée qui déploie le sens est poésie, mais toute poésie est pensée. Toutes d'eux s'entre-appartiennent et vont ensemble à partir [nous soulignons] de ce dire qui s'est d'avance dédié à l'inédit<sup>1513</sup>[...] ». C'est pourquoi la pensée, en poésie, est à notre avis sans objet spécifique. Il n'y a pas de poésie sans pensée; mais la pensée instrumentale est très peu poétique.

---

<sup>1512</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 150.

<sup>1513</sup> Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 256.

## 5.15 La réserve

Écrire les mots sur le lieu même  
qu'ils désignent<sup>1514</sup>.

José Angel Valente

La poésie retourne à l'urgence d'une expression qui va au-delà de soi par l'image. Le poète choisit d'utiliser ou non la langue, d'en faire une autre transition, un chemin qu'il pressent : plus réel, un vrai réel, imaginaire ou non. Il doit contenir son expression personnelle. Heidegger est clair et le souligne lui-même :

La véritable frontière, la vraie configuration, ce qui est originalement affermi et fondé ne se déploie en sa grandeur et simplicité que si elle est *outrance retenue*, calme maîtrise de la démesure qu'il y a vouloir supplanter l'origine en originalité. La tendresse — l'essence de ce qui a purement surgi — est la réserve qui tient le différend au comble de l'inimitié<sup>1515</sup>.

Nous mesurons la profondeur des poètes à l'aune de cette réserve. Elle finit tôt ou tard par être la qualité foncière de l'œuvre. Le différend ne prend pas la même forme chez Eugène Guillevis ou chez Madeleine Gagnon, mais, dans toute poésie essentielle, il se manifeste<sup>1516</sup>. Cette réserve implique un jugement qui s'appuie sur une raison translogique. Jean Mambrino la considère primordiale à l'expression d'une parole qui reste aussi secrète :

Cette réserve (au cœur des mots qui se déploient) seule permet à l'ouïe intérieure d'atteindre *le secret* qui ne peut *se dire* qu'en demeurant fermé. Le secret dévoile le non-dit en le préservant, ou réservant. Dans le poème la parole, au lieu de se répandre, *écoute*. Elle retient, pour mieux s'ouvrir.

<sup>1514</sup> José Angel Valente, *Paysage avec des oiseaux jaunes*, p.59.

<sup>1515</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 252.

<sup>1516</sup> Peut-être faudrait-il penser à créer un modèle critique qui pourrait rendre compte de ce différend. Il permettrait de mesurer le poétique, le genre et la manière; il s'aviserait de répertorier la palette des couleurs, le choix des termes, les thèmes et la récurrence des motifs de chaque poète.

Elle rayonne en se retirant au fond d'elle-même, et par là communique ce qu'elle a de plus intime. L'ouverture du poème est son suprême secret<sup>1517</sup>.

Le poète prend appui sur ce pressentir qui se dit. Sa réserve semble être cette capacité de ne pas intervenir et de se laisser transporter par du plus touchant en soi. Le poète est atteint : « Atteindre, ici, cela veut dire du même coup être atteint [nous soulignons]. Il n'y a Être comme destin que là où une telle atteinte donne le ton à la passion, et devient le ton fondamental du *Dasein*<sup>1518</sup>. » La mesure vient de la démesure que le poète donne en liberté à son projet de caresser ce qui *le touche* de si près. Cette limite finit par être l'œuvre elle-même.

Le travail d'Alberto Giacometti nous l'enseigne. Dans la rigueur d'une absence de frontière entre une ligne et une autre, il modélise une statue à sa vision, fuyante. Sa perspective déformée permet de voir ce qui se donne — à voir — sous cet angle. Il oriente son geste vers la source de sa vision en cherchant à se rapprocher de ce qu'il ne parvient pas à toucher : ce point de mire, la différence, le début et la fin d'une ligne.

ailes chemins  
de l'automne à l'hiver  
ma demeure est ouverte  
à la douceur des puits d'Afrique

Il est clair que l'exotisme de certains mots me fait basculer vers le rêve, vers l'au-delà de la vie connue, vers la découverte; et l'Afrique, comme berceau oublié du monde, m'apporte souvent cette pensée des lointains si nécessaire à mes poèmes. Le modelé de la matière contient l'apprêté du travail de Giacometti. La texture

---

<sup>1517</sup> Jean Mambrino, « Le lieu non-dit : Poésie et transcendance » dans *Qu'est-ce que la poésie?* [textes réunis par Bernard Noël], p. 123.

<sup>1518</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 252.

enregistre la difficulté du contact avec l'autre, réel, pour lui donner, lui découvrir, une forme. Giacometti en vient à voir, par le trou d'une serrure, la silhouette d'une femme. Cette étroitesse dévoile la grandeur d'une vision verticale : la silhouette en dit plus long qu'une représentation proportionnelle. Cette nouvelle mesure respecte la démesure d'une vision qui, elle, rend visible le pressenti véritable. Paul Klee et ses pairs ont raison : l'art rend visible; la poésie également. Là où l'art visuel décentre le regard, ouvre les perspectives, l'art poétique décentre l'énoncé, ouvre les mots.

#### 5.16 Lui-même : un autre

C'est sur cet « Être-autre » que joue la création du poète, et c'est très précisément cette situation de cheminement « néantisant »<sup>1519</sup> [...].

Jacques Garelli

Art poétique, art visuel, l'artiste se fait autre pour lui-même. Selon Fernand Ouellette, le poète perd même sa force s'il ne le fait pas : « Quand il ne se porte pas vers l'autre en lui-même, il doit assumer le deuil des éclats de sa force poétique<sup>1520</sup>. » Le poète se mesure à l'autre qu'il pressent. Il respecte ce point aveugle. L'accès au poème exige qu'il ne soit pas lui-même, indique Heidegger : « Être le toujours-autre est leur essence; toujours-autre en une plurivocité de sens : d'abord cet « autre » [...] qu'il faut aux dieux; ensuite autre comme autre que l'étranger; enfin aussi autre comme autre que les hommes<sup>1521</sup>. » L'autre est d'abord un lien avec ce qui est sacré, ce qui ne l'est pas et n'est pas soi, et finalement ce qui est l'être humain.

<sup>1519</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 106.

<sup>1520</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 155.

<sup>1521</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 257.

En étant un instant cet autre, le poète accède à un espace découvert : un lieu où le sacré peut être, où une mesure nouvelle donne le ton, équilibre une perspective de mots. Dans le moment où une urgence de dire se fait sentir, où le pressentiment d'une absence de repères prédomine, le poète est un autre de côté, retranché quelque part dans cet autre, comme une vision. Il laisse les failles saillir :

La nuit est de nouveau là, ce qui veut dire : la nécessité d'être l'entre-deux, de saisir l'éclair et de changer l'éblouissement et l'acuité de sa lumière en clarté douce et paisible, où les hommes puissent accomplir leur *Dasein*. Dans l'entre-deux, il n'y a pas de compensation, car toute compensation veut combler la faille ouverte dans l'entre-deux, et résoudre l'inimitié en simple béatitude — que ce soit dans la folie de l'étranger, ou dans la quiétude des hommes. Mais la simple béatitude dérobe toute possibilité de tendresse, car la tendresse ne se déploie que comme réciprocité adverse du différend suprême et ultime<sup>1522</sup>.

Le poète ne comble pas le fondement découvert et fragile de son être par du savoir : il ouvre et parle, dans cette béance même, en rejoignant ce qui s'y dit. Le poète reste dans ce ton de la tendresse, de la caresse d'une parole étrangère qui le touche. Il est touché par l'expression et passe dans l'ailleurs d'une image et sa réalité transitoire. Le poète a besoin de cette image, parce que l'autre ne se donne pas directement, comme l'explique à sa manière Jacques Derrida :

Il est évident [...] que l'autre comme transcendantal (autre origine absolue et autre point zéro dans l'orientation du monde) ne peut jamais m'être donné de façon originaire et en personne, mais seulement par apprésentation analogique. La nécessité de recourir à l'apprésentation analogique, loin de signifier une réduction analogique et assimilante de l'autre au même, confirme et respecte la séparation, la nécessité indépassable de la médiation (non-objective) [nous soulignons]. Si je n'allais pas vers l'autre par voie d'apprésentation analogique, si je l'atteignais immédiatement et originairement, en silence et par communion avec son propre vécu, l'autre cesserait d'être l'autre. Contrairement aux apparences, le thème de la transposition appréésentative traduit la reconnaissance de la séparation radicale des

---

<sup>1522</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 260.

origines absolues, le rapport des absolus absous et le respect non violent du secret : le contraire de l'assimilation victorieuse<sup>1523</sup>.

Le différend reste lui-même et est porté au cœur même de l'être. L'image poétique n'intègre ainsi jamais l'autre. Elle apprend au poète où aller et où se glisser, sans fin, en poésie, dans le langage. Le poète ne se contente pas du savoir philosophique. Il lui préfère « l'homme approximatif » et un langage énigmatique, comme celui de Tristan Tzara : « [...] le vent fuit le tourniquet le vent fouille les paysages les passagers/ et la volonté d'être soi-même nidifie au creux du clapotis son long bail<sup>1524</sup> ». La parole poétique quitte le retour au même; et être un autre, pressentir cet autre, est primordial à la création du poème : « La nécessité d'être l'autre ne vient que de l'urgence et elle n'est que pour l'urgence de ceux qui travaillent effectivement. Elle a pour fondement l'œuvre menée à bien<sup>1525</sup>. » Le poète se fait, comme le pense Rimbaud, voyant de l'autre, tel qu'il le transpose en une trace de ce qui se passe, lorsque l'esprit découvre un chemin sous la neige.

est-ce un signe de lenteur  
un gant de laine se retire  
l'horizon de l'écrin

est-ce l'absence des surfaces  
un quai dans le désert  
une ligne du monde se détache  
oasis de pierres

l'été dernier ainsi que la montagne  
marchent en soutenant les fruits

tu rejoins l'étendue  
des hauts plateaux de neige

---

<sup>1523</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 182.

<sup>1524</sup> Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, p. 98.

<sup>1525</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 260.



Le poète découvre cet espace de l'ailleurs, la poésie. Il conserve l'inédit présent et il affronte directement l'épreuve : « À garder dans l'ouvert sans retrait ce qui est latent comme tel, chacune trouve " *sa mesure* " »<sup>1526</sup>[...] ». Le poète trouve le ton du poème dans l'indicible qu'il met en forme. Contrairement à ce qui a lieu dans les romans industriels qui représentent le monde, l'inédit se découvre en poésie<sup>1527</sup>. La vérité d'un plus, d'un profond ressenti par le corps plus humain, émerge dans le saisissement même du silence. C'est toujours là que je vais puiser la parole à venir.

laissant tomber le lit de l'heure  
et la coque du cœur  
je descends

rien n'est vu sans absence

le silence m'enseigne  
l'aspérité du bord

Rien n'est en effet pour moi vu sans l'absence d'une existence propre, sans le mot qui travaille, vient pour moi, sonner à même les heures, un réveil de mon être. Le poète accepte cette vérité : « [...] il est lui-même : l'autre<sup>1528</sup>. » Je l'accepte aussi. Je l'éprouve. Le poète le rencontre, cet autre, qui vient sur lui, venu d'un plus loin en lui-même, à son être, et dans la différence, au sein de son intimité la plus profonde. Son être parle, touché par cette différence. Le poète se découvre être le père de l'autre, qui lui donne naissance. En ce point de contact avec l'œuvre, il se

---

<sup>1526</sup> *Id.*, p. 261.

<sup>1527</sup> Le bouquet de fleurs artificielles que je vois dans cette pièce apporte une touche de poésie et de délicatesse. Mais on hésite. On reconnaît le faire-semblant, la lourdeur du tissu finalement, en comparaison avec le végétal. La fragilité et le parfum des roses ne se diffusent pas dans l'espace; et le temps, lui-même, offert par cette rencontre, perd toute chance de profondeur. L'étoffe perd sa beauté dans la fleur morte et sans essence.

<sup>1528</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 263.

fait autre, de lui-même, parce qu'il n'est pas différent de l'autre, en son être, par le glissement. L'autre et son être sont le même et l'autre, en même temps. La poésie, tel qu'elle se fait, nous incite à comprendre l'être comme l'autre de la pensée. Jacques Derrida le conclut :

Si comprendre l'être, c'est pouvoir laisser être (respecter l'être dans l'essence et l'existence, et être responsable de son respect), la compréhension de l'être concerne toujours l'altérité et par excellence l'altérité d'autrui avec toute son originalité : on ne peut avoir à laisser être que ce qu'on n'est pas. Si l'être est toujours à laisser être et si penser, c'est laisser être l'être, l'être est bien l'autre de la pensée. Mais comme il n'est ce qu'il est que par le laisser-être de la pensée et comme celle-ci ne pense que par la présence de l'être qu'elle laisse être, la pensée et l'être, la pensée et l'autre sont le même ; qui, rappelons-le, ne veut pas dire l'identique ou l'un, ou l'égal<sup>1529</sup>.

La pensée et l'être sont le même, en poésie, où l'autre, à même cette trame, se laisse sentir en ce qu'il est.

Les poètes n'appartiennent pas tous à cette trempe qui se laisse être l'autre, parce que, tel que l'écrit Hölderlin, « [...] *le libre usage de ce qui est propre est ce qu'il y a de plus difficile*<sup>1530</sup>. » Anne Hébert le pense aussi : « [...] ce n'est pas une mince affaire que de demeurer fidèle à sa plus profonde vérité, si redoutable soit-elle, de lui livrer passage et de lui donner forme<sup>1531</sup>. » Nous le savons, l'apprentissage de ce passage est difficile, car au tréfonds de l'être, ce qui est étranger, cette parole intime et si lointaine, est peut-être ce qui nous est le plus propre et aussi ce que nous refusons a priori d'explorer. Qui veut vraiment se lier à la pluie, découvrir sa naissance au contact du soir ? Qui renonce à sa vie connue pour celle de l'œuvre en marche ?

<sup>1529</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 207.

<sup>1530</sup> Hölderlin, cité par Martin Heidegger dans *Les hymnes de Hölderlin*, p. 267.

<sup>1531</sup> Anne Hébert, *Poèmes*, p. 70.

## CHAPITRE 6 : TON NOM EST MA LUMIÈRE

Je sais l'effort sans objet  
Des conquérants qui passent  
Par l'impossible porte<sup>1532</sup> [...]

André Velter

---

<sup>1532</sup> André Velter, *L'amour extrême*, p. 165.

Des fragments poétiques ont été disséminés jusqu'à présent dans cette thèse sans qu'un lecteur puisse les lire en continu. La poésie apparaît à la suite du discours théorique comme une pause possible, une brève fenêtre sur une manière d'être autrement avec la langue dès que l'on quitte la pensée objective, le fil d'une pensée dirigée, contrôlée et orientée vers la présentation d'un message unidimensionnel. D'un côté, la poésie semble entravée ou enclavée par le discours théorique et la philosophie; d'un autre côté, elle contamine l'intérieur même de ce discours, en l'exemplifiant et en rompant avec lui. Selon moi elle brille, dirais-je, comme une tache d'huile arc-en-ciel au centre de la rue.

Bien sûr, ma poésie est présente dans le microrecueil de poèmes que j'ai composés à partir des vers d'autrui, mais en aucun autre endroit, la poésie n'a eu l'occasion d'occuper un espace plus autonome. Il faut dire que je visais à savoir écrire et savoir reconnaître une parole poétique, tant chez les autres que dans ma propre écriture, en exerçant et en cultivant un discernement. Le recueil que constitue ce dernier chapitre est composé de certains poèmes déjà présentés dans cette thèse et de fragments retravaillés. Il se veut l'accomplissement de ce discernement dans le choix d'une suite de poèmes et de leur agencement.

Avant d'apprécier l'étendue de cette poésie qui clôt, pour ainsi dire, l'exercice pratique de cette thèse en création, j'aimerais revenir sur les particularités de la relation à l'origine de l'écriture poétique. Elle relève de l'être et la création du poème dépasse selon moi le concept du sujet et de l'objet. Parce que, comme l'écrit Jacques Garelli : « [...] l'Être-au-monde n'a rien à voir avec l'ordre objectif et

subjectif des individus<sup>1533</sup>. » En composant un poème, je me maintiens dans une relation différente de la relation objectale :

[...] il n'y a plus d'opposition terme à terme entre sujet et objet, moi et non-moi, forme et matière, esprit et réalité inerte, écrit Jacques Garelli, mais selon l'enveloppement réciproque d'une même structure dynamique se mouvant, expérience anté-prédicative de l'être-au-monde<sup>1534</sup>.

Cette expérience prend forme et existence avec des mots. Elle concorde aussi avec la pensée de Lévinas. Nous avons vu qu'un être perd sa maîtrise de sujet devant l'événement de la mort. L'être créateur reste lié à quelque chose d'autre par son être sous la forme d'une paternité. De plus, il n'y a pas, au sein de la relation poétique, de séparation ou d'objectivation, comme Heidegger le mentionne à propos de l'essence de la technique : le poète ne fait pas du monde un objet. Il refuse de posséder l'autre par la parole et de le réduire à un objet. Il s'agit d'être *dans* le dire : dans l'être même d'une parole s'ouvrant à la présence du monde sans concordance avec soi.

Au moment de la création, je reconnais une expression qui me replace au cœur de l'être, mais à l'extrémité de moi, dans ce lieu sans objet et sans sujet, de l'indifférenciation. « Au sommet de l'expérience poétique, écrit Albert Béguin, les frontières entre un monde extérieur et un monde intérieur s'abattent<sup>1535</sup> [...] ». Je suis moi-même *un autre* et, en même temps, devant l'autre de moi. J'existe dans le jeu de la parole et de la langue. Peut-être suis-je ce point dont parle Jacques Sojcher :

---

<sup>1533</sup> Jacques Garelli, *L'entrée en démesure*, p. 54

<sup>1534</sup> *Id.*, *Introduction au logos du monde esthétique*, p. 580.

<sup>1535</sup> Albert Béguin, *Poésie de la présence*, p. 20.

[...] qui rassemble l'espace (le dedans et le dehors), qui réconcilie les contraires — et dont parlent Breton, Bataille [...] — une sorte de centre aimanté et magique, dont la découverte semble être la finalité secrète et le fol espoir de la poésie<sup>1536</sup>?

Si je choisis l'une de ces réalités, l'être ou l'autre, je perds le contact avec la création, parce que « La poésie, c'est l'être qui s'ouvre vers le dedans et vers le dehors en même temps<sup>1537</sup>. » Écoutons Gaston Miron : « Poème, je te salue/ dans l'unité refaite du dedans et du dehors/ ô contemporanéité flambant neuve/ je te salue, poème, historique, espèce/ et présent de l'avenir<sup>1538</sup> ». En composant un poème, je donne au « présent de l'avenir » le loisir d'exister en parole. Le poème que je fais porte l'œuvre de l'être en devenir, au-delà du temps chronologique; il constitue le seul temps véritable. « Chaque poème sera ainsi une présence unique<sup>1539</sup> », écrit Roberto Juarroz. Pour ce faire, je remets l'initiative de la parole au rythme libre d'un déploiement de la langue. Mon rythme d'écriture lit et rompt cette relation avec l'autre. Celui-ci « [...] n'exprime pas l'identité d'un sujet en pleine possession de lui-même, écrit Michel Collot, mais la controverse qu'il entretient avec sa propre altérité<sup>1540</sup> [...] ». Le retour hypnotique du même, au sein de la différence, est la propriété avec laquelle je joue quand je suis engagé dans un rythme d'écriture.

Je partage aussi cette pensée de Friedrich Hölderlin : « Quand le rythme est devenu le seul et unique mode d'expression de la pensée, c'est alors seulement qu'il

---

<sup>1536</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, p. 88.

<sup>1537</sup> Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, p. 149.

<sup>1538</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 127.

<sup>1539</sup> Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, p. 81.

<sup>1540</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 310.

y a poésie<sup>1541</sup>. » J'essaie de le faire. De vers en vers, d'élan initial en élan initial, je recherche la continuité d'une cohérence plus profonde au sein d'un langage devenu monde avec les mots d'une langue qu'on entend autrement et pour la première fois.

ta bouche  
au coin de cette rue  
un oiseau ton visage  
une paupière du ciel  
ton envol

Je m'introduis dans un lieu d'expression et d'errance, une recherche de vérité, pour gagner la nudité et la fragilité de l'être. J'applique cette parole de Roland Giguère : « Pour laisser des traces de nous-mêmes, il nous a fallu nous dépouiller de ce que nous avons de plus pur<sup>1542</sup>. » Je me glisse dans une forme de mort, dans la perte de ma voix, propre, celle de mon être, le plus propre, en relation avec ce qui n'est pas moi. Comme l'écrit Gaston Miron : « [...] je succombe sans jamais mourir tout à fait<sup>1543</sup> ». Parce que, comme le pense Heidegger, « [...] le " je " [...] est pure inanité<sup>1544</sup>. » D'ailleurs, depuis Stéphane Mallarmé et son « Aboli bibelot d'inanité sonore<sup>1545</sup> », on a parlé abondamment de la disparition illocutoire du poète, de l'épuisement du sujet lyrique ou de l'extinction de la voix personnelle au profit de la mort et de l'anonymat.

Il semble pourtant difficile d'admettre que le poème provient d'un effacement d'une distinction franche entre le sujet et l'objet. Gerard L. Bruns le dit

---

<sup>1541</sup> Friedrich Hölderlin, cité par Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, p. 299.

<sup>1542</sup> Roland Giguère, *La main au feu*, p. 19.

<sup>1543</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 95.

<sup>1544</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 91.

<sup>1545</sup> Stéphane Mallarmé, [sonnet en yx] dans *Poésies*, p. 91.



ainsi : « [...] the subject [...] enters into a relation with what is outside the grasp of subjectivity, and therefore also outside the grasp of language as conceptual determination<sup>1546</sup> [...] ». En effet, je quitte, dès que j'écris un poème, la détermination conceptuelle du mot uniquement défini par un sens raisonnable. Ma poésie commence avec l'absence de résistance à ma vie plus profonde, quand, dans mon être, je ne me sépare pas de ce qui est : « [...] *l'objet est alors le sujet*<sup>1547</sup> », pense Winnicott. C'est ainsi que j'arrive, dans le poème, que je tends, comme le suggère Tristan Tzara, « [...] à être simultanément objet et sujet<sup>1548</sup> [...] » dans la parole, bien qu'un *Je* s'y inscrive, bien qu'un *Tu* s'y présente.

En faisant le poème, je maintiens l'ouverture d'un dire qui ne se laisse pas limiter par le regard (objectivant). Jean Starobinski décrit ma quête de créateur quand il écrit : « Ne doivent revivre en poésie que les vocables qui ont traversé, pour la conscience du poète, l'épreuve du sens, qui ont été arrachés au froid et à l'inertie, pour s'unir par un lien vivant<sup>1549</sup>. » Ce lien vivant n'est autre que la réalité de l'être devant l'autre. Il me demande du travail et de la patience. Car je ne dois pas être séparé du monde extérieur, mais le ressentir sans coupure, pour écrire un poème véritable. Écrire autrement ne me satisfait pas, car la possibilité de m'exprimer avec des mots et des idées ne me permet pas d'habitude d'établir le lien que je cherche à créer avec les mots, ce rapport plus juste et plus franc avec la

---

<sup>1546</sup> Nous traduisons : Le sujet entre en relation avec ce qui est à l'extérieur de la subjectivité et, par conséquent, avec ce qui est à l'extérieur du langage comme détermination conceptuelle. Gerard L. Bruns, «The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings» dans *The Cambridge Companion to Levinas*, p. 227.

<sup>1547</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 151.

<sup>1548</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, p. 173.

<sup>1549</sup> Jean Starobinski, dans la préface du recueil de Yves Bonnefoy, *Poèmes*, p. 20.

réalité sensible. Comme si j'étais à la recherche de l'âme même des choses, comme le présente ainsi Hegel :

« [...] la vraie intuition et l'âme vraiment vivante ne sont satisfaites que dans la mesure où les phénomènes extérieurs laissent transparaître la réalité de l'essentiel et du vrai. Ce qui ne vit que d'une vie extérieure est chose morte pour le sentiment profond, lorsqu'il ne voit pas transparaître l'âme de cet extérieur, son sens profond, sa signification intérieure<sup>1550</sup>. »

J'ai besoin d'être lié intimement au monde. Rappelons que, pour Novalis, son contemporain, l'âme abouche le monde extérieur et intérieur : « Le siège de l'âme est là où le monde intérieur et extérieur se touchent<sup>1551</sup>. » Pour être réellement avec les choses, à partir de mon être, je crée par le poème un lien plus véritable au monde.

Je délaisse donc le mot compris intellectuellement dès que je commence à écrire un poème. Je sens moins que je parle d'un objet ou pour une cause, mais que j'écris une parole présente au monde. Au lieu de dire, j'écoute; au lieu d'écrire, je me transpose sur un autre plan. Paul Valéry considère d'ailleurs que la voix poétique ne doit pas faire voir un homme qui parle :

Le point délicat de la poésie est l'obtention de la voix. La voix définit la poésie pure. C'est un mode également éloigné du discours et de l'éloquence, et du drame même, que de la netteté et de la rigueur, et que de l'encombrement ou bien de l'*inhumanité* de la description.// La description toute seule est incompatible avec la voix. L'argumentation. Le torrentiel, artificiel — Etc. — Il n'y a ici ni narrateur, ni orateur, ni cette voix ne doit faire imaginer quelque homme qui parle. Si elle le fait ce n'est pas elle<sup>1552</sup>. »

---

<sup>1550</sup> Friedrich Hegel, *La poésie*, p. 34.

<sup>1551</sup> Novalis, *Fragments*, p. 167.

<sup>1552</sup> Paul Valéry, *Ego Scriptor*, p. 85.

Je donne raison à Valéry, car je suis un être qui fait parler la parole. La chose n'est plus à dire. Elle le sera de côté. Mais sa présence, éminemment sentie, efficace, dirige, ordonne et oriente le poème vers le toujours plus à pressentir et à dire.

Je dois me maintenir au seuil de la parole et créer une présence avec des mots qui font être et agir, qui permettent d'écouter une parole qui fait chanter un lien plus approfondi avec la réalité. Je tais ma voix habituelle et je refuse le dit connu et l'image reconnue, le faux-semblant de mon histoire, du discours ou de la poésie elle-même telle que je la connais. « Puis à proximité de la mort/ l'oreille est touchée/ par de l'inouï<sup>1553</sup> », écrit Madeleine Gagnon. Je choisis mes expressions à partir de ce qui se donne au sein de cette parole plus profonde que je dégage de l'informe. Mon exigence de choisir l'inouï rend mon écriture poétique difficile. Elle implique d'attendre la rencontre d'une parole neuve, de reconnaître le signe de cette création. Fernand Ouellette donne à entendre mon travail :

Le premier vers, certes, saisit quelque chose qui m'échappe. Ensuite, je dois travailler pour être à la hauteur. Je reçois un regard, une façon de percevoir ou d'accueillir. J'essaie d'entrer dans une spirale. Mais l'écrivain ne sait pas du tout ce qu'il veut dire, ou même, à la limite ce qu'il dit, puisqu'il ne sait pas ce qu'il a oublié ou ce qu'il désire, là, dans ce texte, à travers ce texte<sup>1554</sup>.

J'en reviens toujours à cet élan du premier vers. Roland Giguère est également de cet avis : « [...] le poème s'épanouit selon un élan, un rythme naturel qu'il porte en lui dès le premier mot<sup>1555</sup>. » Le vers rythme ainsi pour moi la nécessité de continuer

---

<sup>1553</sup> Madeleine Gagnon, *Pensées du poème*, p. 13.

<sup>1554</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, p. 31.

<sup>1555</sup> Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, p. 106.

d'aller vers l'avant : de plonger dans ce moment avant de dire, au point de ne plus parler, après, dans le dire, que pour découvrir une parole inconnue. « Et il n'y a jamais qu'un passage du poème : l'invention de soi dans un rythme<sup>1556</sup> », affirme Henri Meschonnic. Je retourne à ce passage au fond de moi, au basculement de l'objectivité vers l'existence, lorsqu'une autre parole s'énonce au plus près de moi-même. Je l'écoute et je la mets en œuvre dans son rythme propre :

[...] le poète ne parle qu'en écoutant, écrit Maurice Blanchot, quand il se tient dans cet *écart* où le rythme encore privé de mots, la voix qui ne dit rien, qui ne cesse cependant de dire, doit devenir puissance de nommer en celui seul qui l'entend, qui est tout entier son entente, médiation capable de la contenir [...]<sup>1557</sup>.

Cette écoute active est difficile, car il faut, sans maîtrise absolue, la maintenir; et j'entends parfois une voix si lointaine, et en même temps si familière, qu'on dirait celle d'un proche, mort, dans l'au-delà : le murmure inaudible de son pouvoir secret. Je ne sais plus quoi choisir, quelle expression conserver et ce qui fait du poème une réalité plus humaine, et un temps véritable. Mais je le fais, et je choisis une tout autre parole.

---

<sup>1556</sup> Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, p. 31.

<sup>1557</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 301.

TON NOM EST MA LUMIÈRE

Au départ

*laissons l'aube s'ouvrir  
à la place des fruits  
enjambons la forêt sans frontière  
prenons les angles  
le revers  
l'échelle bleue dans l'arbre*

ma main n'est pas l'aube  
le chant des fenêtres  
le temps



je travaille l'effacement  
le silence l'ouverture

j'approfondis l'attente  
l'espacement le feu

je peux tout commencer  
dans la vision de face  
je glisse  
dans une élévation de la noirceur

je reviens à la vie  
aux premiers pas du monde

l'aube a des yeux d'oiseaux

tout prend vie près de toi  
toute démarcation devient mystère  
tout mystère devient loi  
la terre l'amour  
les pouvoirs de la mer

si l'eau me touche  
l'aube me touche aussi

et le rose des jours auprès de ton visage

le temps plie  
l'immensité contre le mur

l'oiseau découvre  
ton épaule Argentine

le cœur encercle la forêt  
phare de l'ailleurs du monde

toujours plus loin  
l'arbre court  
l'ensorcellement des crêtes

j'avance dans les signes  
sans force sans visage

je tisse fleuve le songe  
lentement vers les chambres  
du consentement et de l'étoile

un temps dérive pour la neige

j'appelle pont  
cette main que j'attends



je me vois  
fragile  
infini  
glacé  
lisse  
lac de  
solitude

tout se défait  
peur et souffrance  
les pierres  
épées nues les épaules  
et le circuit de mes prières

une ombre se développe  
une amande  
dans la béance du noir

je romps avec les psaumes  
je refuse je change  
le silence qui fait  
dans l'attente les cordages  
un dieu sous mes paupières

rien de précis en pierre  
plus rien de clair en vue  
pas une brisure une striure  
de pluie ou de rayons  
mais immense sous lui  
le bleu de l'arbre

il figure — de la pluie  
le sol  
jouant le vert comme d'autres flûtes  
une cérémonie en vol

là — surprise  
le bord  
est aussi lancinant que le centre

il cherche à s'oublier dans l'eau vive

vol  
qui te regarde n'est plus là

ici pourtant au bond  
mais de quel bord  
la main reprend cette eau liée  
à l'invisible

elle recherche d'autres nuits

Descente

*aujourd'hui s'est ouvert  
un chemin sous la terre*



quand la paume se confond à la vague  
la mort est-elle une plus profonde nuit

il dit le bleu  
avec l'oiseau

il dit le mauve  
près de la pierre

il grimpe aux marches du berceau

j'attends le spectre de l'ailleurs  
les équilibres du pendule perdu

ta bouche contre ma nuit dormante  
l'intimité des choses nues

j'attends ton corps à mon corps atterré  
l'envers de l'aube  
si près des arbres sans oubli

je prie la pluie  
mes alliés  
les Apaches d'enfance

mon totem les ombres  
à la plus sainte absence

je vous prie  
pierre et cerceau  
dans l'anneau et le marbre

je descends  
vers les rives plongeantes  
l'ordre prend forme la blessure  
parmi les pierres  
dans ma poitrine  
la rue même est de trop

tout fracasse la pierre  
l'ouvrier le soleil

j'arrive encore à toucher ton secret  
sans disjoindre l'étoile

voir n'est plus comme avant

je prolonge la mer  
l'ombre et le corail

une ligne  
superpose  
un visage à la mer

fleuve d'aubes

tu es là — ressac  
un continent se joint à l'éclatement

je lis  
dans les chiffres  
l'effacement des glaces



ce n'était plus toi  
ce visage  
des cygnes sur la nuit

des chats volaient  
dans les lilas  
embrassaient les marées

tout m'encerclait d'adieu  
Chagall Cézanne

je te cherchais  
filandreuse et filante  
soleil muet au sommet de la nuit

je te cherchais  
lac de paumes

à fuir cette pente  
la seconde s'enlise

la pluie ne dit pas  
assez  
la feuille morte au vent

regarde  
elle s'étire et s'étend  
pinceau tombé d'un trait

j'éteins la mer  
et se défont les heures

la fille de l'eau ne parle plus  
la langue des bagues et de la mer

rien n'est présent  
sous la pluie  
des remuements du cœur

je vois ses mains  
s'enraciner dans la pierre

tout son corps est perdu  
dans la chute des pommes  
l'accident sur la route  
la dentelle  
dans la fleur de la neige

le temps s'envole  
quelques insectes crient

tout renaît par la fleur  
à l'intérieur de ma poitrine  
le soleil et l'eau blanche  
mes phares  
à tes paupières

les yeux du sol  
sont à nouveau ouverts  
l'escalier du mystère

je redécouvre sous la cendre  
le soleil incliné  
les os tendres



j'ouvre le ciel  
la serrure  
tourne soudain vers la parole

ce soir un rose  
métallurgique

rose des peintures de roses  
des tapisseries d'hôtels

un rose huilé par le chemin de fer

rose mode  
et qui n'existe plus  
un tintement distillé babille  
féminité de l'apparat prélude  
à des suçages de bonbonnerie

rose  
qui n'a rien de cochon  
rien de joue

rose aplati  
comme un pétale en mur  
qui ne dit plus les érosions du soir

je ne sais plus renverser  
les débris les croisements s'amoncellent

mes amis ne sont plus  
des arbres par milliers

fruit ouvert le soleil  
est coupé nu  
je suis  
sur ce chemin de glace

l'irréel avoisine l'irréel

les yeux de Beckie  
ont des jambes pour sol  
sa bouche  
est un grand tournesol

je voyage  
avec l'oubli dans sa paume

Ton retour

*tu changes l'heure où je travaille*

je retourne à la langue  
noueuse et dénoueuse  
je t'aime  
aux rythmes de la glaise

tu sais courir  
les algues et les matières



tu es  
tout ce qui s'ouvre dans l'espace  
le son des arbres sous la pluie

la lumière de l'éveil  
le glissement du traîneau  
l'entrée dans ma maison  
dans la lueur

j'embrasse  
ta lèvre bleue qui scande  
immobile  
le nom d'une marche dans la terre

tu enjambes  
les flottements de la nuit

ton corps d'Afrique  
est parfumé de psaumes

à la tombée de l'ombre sur le ventre

tu es  
cet animal aux mains des mots dormants  
l'humanité qui marche sous la fleur

corps amoureux  
du vase des lumières

tu es  
la noirceur étendue  
dans la félicité de l'âge

donne-moi ton corps  
la forêt  
enveloppant ce silence  
mille jeux  
aux mille oiseaux secrets

ouvre la nuit au dévêtir  
de la lumière

tu chantes pour l'épaule  
l'arbre et la braise  
nous sommes deux  
plus loin  
comme une aube de chair

je soutiens que ton nom est toujours ma lumière

je suis givre  
à tes cils  
les fenêtres du monde

j'apprends le don  
dans le sable  
la chair  
et la transmutation possible avec la pierre

ta robe sans ta robe je m'incline  
sous les flammes de ta haute pudeur  
et l'eau remue jusqu'aux étoiles



tout s'arrête  
vers le plus grand rivage

la mesure l'éloignement  
ta voix soulève Montréal

où ira l'eau des rues  
si je te porte dans ma voix

où iront nos couleurs  
et les saints et les ormes  
les lauriers et les crabes

et ceux que nos amis ont oubliés dans l'arbre

je te parle  
au-dessus des paupières  
de l'aube

entre les mains de ce regard  
ondoyant de l'Afrique

cette odorante nuit des fauves de velours

tout se fait proche  
dans le silence et sous la fleur

tu es deux fois plus nue sous les étoiles  
l'âme au cœur de la terre  
la vibration des nombres

nous franchissons la main des cercles de présence  
l'ascenseur s'ouvre dans la terre  
la fertilité avec la faille

je connais de toi tout l'éveil des roses  
le ciel ouvert par les sons du soleil

et par l'eau de ma bouche  
qui coule dans ta voix  
je connais par cœur tes liens à la matière

tout reste  
à déchiffrer  
fleuve et soleil  
minuit de sang  
le hullement des heures

vase lunaire  
l'été l'être s'éteint  
comme un visage à découvert

nu l'espace  
vue devant



CONCLUSION : LE POINT D'ÉMERGENCE

*La vision de la poésie est celle de la convergence de tous les points<sup>1558</sup>.*

Octavio Paz

---

<sup>1558</sup> Octavio Paz, cité par Claude Beausoleil, « L'écriture poétique, l'autobiographique et le social » dans *De l'écriture du poème* [sous la direction de Jean Duval ], p. 18.

Peut-être était-ce audacieux d'interroger le cœur et le fonctionnement de la relation poétique à partir des conceptions de deux des plus importants philosophes du 20<sup>e</sup> siècle, surtout lorsque l'on sait qu'Emmanuel Lévinas a pris ses distances de Martin Heidegger et qu'il a dépassé son « maître » en développant une pensée éthique au-delà de l'être. Mais rappelons-nous que notre thèse ne visait pas à comprendre l'originalité de leur pensée : nous cherchions à dégager, au contact des certaines réflexions qui concernent la poésie, l'originalité de cet art singulier de prendre la parole pour marquer l'ébranlement du monde.

Le choix de notre référence à Lévinas s'explique sans doute mieux lorsque l'on reconnaît que la relation poétique se situe également au-delà de l'être, à partir d'une parole qui émane de lui, et qu'elle appelle l'autre sans le réduire au néant. Lévinas lui-même ne peut écarter les catégories de l'être et de la solitude pour aboutir à sa définition de l'avenir par l'autre. Par ailleurs, sa pensée n'est jamais très éloignée de l'acte créateur. Si, comme l'écrit Simone Plourde, « [...] le thème de la « création *ex nihilo* » [...] s'offre comme la clef de voûte de la philosophie d'Emmanuel Lévinas<sup>1559</sup> », il ne faut pas s'étonner que nous ayons étudié une part de cette pensée, proche de la création.

Martin Heidegger a eu une influence importante sur la conception de la poésie du 20<sup>e</sup> siècle. Des textes tels que *L'origine de l'œuvre d'art, Pourquoi des poètes?* et ses études sur la poésie de Hölderlin, ont irrigué la réflexion poétique contemporaine. Il a créé une vague de poésie à résonance philosophique. De son côté, Emmanuel Lévinas a présenté très tôt dans son œuvre une conception du temps qui s'applique à la création poétique. Elle explique l'importance de la

---

<sup>1559</sup> Simone Plourde, *Emmanuel Lévinas : Altérité et responsabilité*, p. 12.

solitude, de l'évènement de la mort et de leur dépassement chez les poètes d'un art plus conscient d'un temps que nous avons qualifié de véritable. Ses réflexions entourant la caresse et sa caractérisation de l'autre par la pudeur et la féminité nous ont même semblé décalquer l'essence de la relation poétique initiale et expliquer la manière poétique de se lier à l'autre, de s'exposer à lui par la parole de l'être à découvert. Le poète parvient à rester lui-même devant l'évènement de la mort de soi, dans la parole d'un dire plus ouvert.

Malgré notre approche ontologique, le problème de la création poétique n'a jamais été intrinsèquement philosophique selon nous. Il s'agissait de reconnaître la poésie, d'être capable de choisir une autre parole et de s'entendre sur la manière d'initier et d'étendre cette prise de parole différente, à sa racine la plus féconde. Dès le début, il était clair que cette reconnaissance passait par un discernement. Nous voulions savoir, entre autres, quel était l'impact d'une dynamique ontologique de l'être sur le travail de création de la poésie, dont la fécondité semblait être reliée à la présence de l'autre, et nous voulions écrire de la poésie de ce genre. La question restait de savoir comment créer ce type de parole, ce genre de dire sans fin, son ouverture.

Peut-être que le poème est le lieu de la propagation et le mélange de l'autre dans l'être, et de l'être dans l'autre, comme un courant d'eau colorée par une essence qui n'est en aucun cas la sienne. On semble d'ailleurs oublier assez souvent le courant en poésie, le fond, ce flot de conscience et d'existence dans lequel nous sommes, qui nous précède toujours, ce qui fait dire à Maurice Merleau-Ponty que l'être exige la création pour que nous en fassions l'expérience. L'exister anonyme, entre autres, cette notion d'être sans néant, cette existence sans échappatoire, ce *il*

y a sans repos, pèse en effet sur le poète qui s'ouvre au dire. L'attente et la rencontre de l'autre permettent d'être dans le temps.

La nécessité de demeurer lié à la poésie en train de se faire, à son point d'émergence, nous a ramené à la jonction de tous les contraires et à poser l'hypothèse d'un lien entre la parole de l'être et la relation avec l'autre. Mais il fallait aussi, pour respecter les sphères de la poésie et du discours, délier la pensée de la création, la réflexion du poème, et conserver, à même les blocs de théorie, des fragments d'écriture en travail ainsi que de la poésie plus ou moins arrivée, mais si possible éloignée du discours.

Nous avons senti le besoin de prolonger autrement une idée de Fernand Ouellette, plutôt bien acceptée en poétique, à savoir que la poésie est une pensée qui fait le saut dans l'image. Cette perception n'expliquait pas le cœur du travail poétique sous-jacent dans la langue. Si une certaine pensée spéculative soutient le geste poétique, nous conservions toujours cette objection : en ouvrant un mot, comme on découvre le monde, l'image semble être davantage le pont de l'être devant l'autre, le dépassement ou la synthèse de l'antique aporie du même et de l'autre, mais dans l'acte d'œuvrer, de faire de la parole cette œuvre, le temps véritable. Ce dépassement de l'être et de l'autre, dont nous sommes séparés d'habitude, est possible (nous l'ignorions à ce moment-là), parce que l'être poétique est ET n'est pas, en même temps. Paul Ricœur l'exprime bien en disant : « Être-comme signifie être et ne pas être<sup>1560</sup>. » Cette situation de la poésie ressort régulièrement sous la forme du paradigme présence/absence avec lequel joue le

---

<sup>1560</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 388. Nous nous référerons souvent à sa dernière étude, « Métaphore et discours philosophique », pour conclure cette thèse.

poète avec le signe. Sa position est paradoxale. Le poète se situe à la frontière des signes et de la vie, comme œuvre, parce que l'image est le réel ET ne l'est pas : elle est tout son réel en relation, mais rien de lui physiquement. Voilà le plan de l'écriture poétique découvert, ce lieu relationnel au-delà de tout objet et de tout sujet.

Poser les bases théoriques de la transcendance à l'origine de l'écriture poétique nous est apparu primordial<sup>1561</sup> en présentant principalement deux modèles : 1) le modèle d'émergence de la vérité, ce schéma de la décloison de l'étant, provenant de Heidegger, ainsi qu'en découvrant les particularités de l'œuvre d'art, son savoir, l'épreuve du présent et cette exposition à l'autre; 2) la conception du temps de Lévinas, cette rencontre du sujet avec autrui. Ces fondements établis, il était possible d'appréhender les conséquences pratiques de cette épreuve du présent dans le monde, lorsque le poète prend le risque de tout dire, sa relation ouverte, en caressant la parole et en ne la possédant pas.

Le poète retourne sa conscience. Il retrouve une perception pure, en deçà de l'objectivation. Il caresse une parole de l'être sans jamais en posséder l'essence, sans jamais la comprendre absolument. Il demeure sans cesse responsable de l'autre dans sa prise de parole. La réalité d'un travail sous la langue connue exigeait aussi une plongée dans le travail de l'être devant l'autre et, à l'intérieur de ce contact, avec le travail poétique lui-même à sa source, là où le poète prend en charge le différend fondamental de l'être devant l'autre par la tendresse qui éprouve jusqu'au bout l'oppression d'une disponibilité totale à l'existence. Là, le

---

<sup>1561</sup> Nous souhaitons, par ailleurs, que cette réalité ne soit plus écartée du discours de la poétique, entendue comme le faire, le *poein*, au sens de la poïétique de Paul Valéry.

poète creuse l'attente de rien, dans le dire ouvert au pressentiment de ce qui aspire toujours, et encore, à se dire. Rappelons-le, ce dire ne se dit pas, il se manifeste par un dépassement du sujet et de son objet, ce qui nous a permis d'affirmer que le poète existe hors de la relation sujet/objet en poésie, qu'il se situe en deçà des mots, dans les mots, et qu'il passe au-delà de la langue, par la langue.

**Intercalaire C.1 : La création du poète**

Tout poète dépose au pied de la société un monde possible, comme s'il rendait les armes. Il leur remet d'ailleurs sa parole. Il ouvre à l'humanité une dimension nouvelle en se tournant vers l'origine et peut rendre la vie chaleureuse en découvrant des liens humains. Il rapporte à la cité le feu de la langue et le sens de la nuit par son écoute sans terme et son dialogue inspiré.



### L'appel d'une parole infinie

Au terme de cette recherche, nous entendons le poète Stéphane Mallarmé s'exclamer « L'Azur, l'Azur, l'Azur! l'Azur!<sup>1562</sup> » et nous comprenons mieux sa hantise et la parenté de son cri avec ce qu'Emmanuel Lévinas appelle à sa manière la « Gloire de l'Infini ». Il nous semble évident que le poète peut nous mettre en relation avec un au-delà de nous fondateur et primordial qu'il est impossible de nommer. La marque de l'autre dans l'être, indicible, invisible, originellement écrite, est ressentie. Elle peut se manifester dans l'écriture et la lecture du poème.

Le poète exprime cette parole infinie qui nous porte et qui met l'être au monde. Il expose ce qui ne se laisse ni saisir ni comprendre en d'autres mots que ceux qui appartiennent à cette incompréhension et à ce lâcher-prise. D'ailleurs, certains poètes écrivent à partir de ce dépassement qu'ils éprouvent, ils l'appellent, cherchant sans cesse à débusquer l'indicible dans sa vérité propre<sup>1563</sup>. Ces derniers nomment pour la première fois<sup>1564</sup>, mais autrement qu'avec le même, mot ou image, cette parole, infiniment ouverte, cet « Azur », comme le répète Mallarmé, ou cette « Rose de personne<sup>1565</sup> », comme le dit Paul Celan. Ils cherchent à découvrir la figure d'une présence à l'autre en lien avec l'être.

Le poète peut rester lié à une réalité prélangagière. De là, il éprouve à son premier degré les limites de la langue pour exprimer cette relation à la réalité-source. Il ne possède que des vocables socialement convenus, une langue commune, pour dépasser les mots habituellement de mise et passer de l'autre côté

<sup>1562</sup> Stéphane Mallarmé, « L'Azur » dans *Poésies*, p. 38.

<sup>1563</sup> Pensons à Roberto Juarroz, à Rainer Maria Rilke, à Hölderlin, à Paul Celan et à Fernand Ouellette.

<sup>1564</sup> Peut-on dire qu'ils nomment, si justement ils parlent pour la première fois? Ne devrait-on pas dire à ce moment-là qu'ils créent ?

<sup>1565</sup> Paul Celan, « Psaume » dans *Choix de poèmes*, p. 181.

du miroir — de la nomination restreinte. Il aspire à ne pas répéter l'image de cette relation infinie à la parole. Pourtant, si on accepte de porter notre attention à une réalité au-delà de l'image, tout poète s'écrie, comme l'illustre Mallarmé, « L'Azur! l'Azur! l'Azur! », mais, au lieu de prononcer cent fois ce nom de l'autre, parole, et de répéter avec le même (mot) cette relation, le poète peut le figurer sans fin en découvrant un autre écho à ce visage. Il ébruite en vers ou en prose les restes de l'autre et les fragments de son éclat. J'ai donné une bonne idée de ce possible, tant au centre de la thèse avec les 12 poèmes, que dans les fragments poétiques dispersés ou dans le rassemblement final des poèmes dont je peux dire : je ne les ai pas faits tout seul.

Si cette transfiguration trace un passage à travers la parole et fait sens, si le poème touche des êtres, c'est parce que l'expression poétique contient l'ouverture et le don d'une parole extériorisée et disponible à la découverte de l'être-plus, d'un au-delà de soi qui donne, en relation, et par surcroît, le temps. Le poète ne clôt rien, ni la parole, ni le monde, mais ouvre un commencement sans fin.

La poésie commence selon moi en ce point infini : celui d'une prise de parole déliée d'objet et exposée à l'Autre sous l'apparence du Même. Cet Autre, en parole, vient au poète qui aspire à ce terme et qui porte ainsi l'accomplissement du temps, le poème et l'œuvre, la poésie, cette parole touchant l'être naissant. En ce sens, la poésie est l'équilibre entre la terre et le monde, comme le pense Heidegger, dans l'éclaircie et la réserve : où l'éclaircie est l'ouverture consentie d'un être humain à son exposition à l'autre et où la réserve constitue le retrait et la retenue d'une parole personnelle qui refuserait de glisser vers cet autre, dans la parole au bout de

soi. Par ailleurs, au bout de l'être qui parle, il y a une mort de soi... créatrice de poésie, de relation profonde.

Peut-être que l'adresse poétique est simplement de réussir à assumer une perte de vision qui laisse béante la place de l'Autre, et ce, dans une relation infinie qui force, dirait-on, le poète à passer d'une prostration à l'œuvre. Martin Robitaille, en résumant la thèse d'un livre de Jean-Louis Baudry, écrit, en parlant de la question de l'adresse des lettres de Marcel Proust : « [...] écrire requiert une mort, mais la mort dont il s'agit est une mort de l'Autre en tant qu'abolition d'un regard<sup>1566</sup>. » En poésie, on peut parler d'une mort physique de la vue, en effet, car il s'agit de passer du mode de la vision à celui du cœur, comme le pense Heidegger, d'un monde de repères, de représentation, à celui de l'œuvre, qui est toujours son propre centre giratoire, son propre lieu d'espace et d'énonciation. L'adresse du poète consiste à choisir l'expression autre, qui porte l'autre derrière l'image, qui laisse toujours naître le monde, étrange et mystérieux, dans la parole.

La parole de la poésie semble contenir à la fois la séparation de l'être devant l'autre, de l'être et de la langue, mais elle semble porter également leur dépassement, leur harmonie. Comme un Atlas, le poète tient ce monde de la séparation en son intimité, au cœur de soi. Écoutons Novalis : « L'âme du monde avec tous ses pouvoirs trouva sanctuaire dans l'espace secret du cœur humain<sup>1567</sup> [...] ». Cette âme du monde, ne serait-elle pas l'autre relié à moi, dont le poète est responsable, comme il est responsable d'y répondre ? Une note de Lévinas que cite Simone Plourde nous engage dans cette voie : « L'Âme est l'autre en moi<sup>1568</sup>. » Le

---

<sup>1566</sup> Martin Robitaille, *Proust épistolier*, p. 29.

<sup>1567</sup> Novalis, *Hymnes à la Nuit*, p. 29.

<sup>1568</sup> Simone Plourde, *Emmanuel Lévinas : Altérité et responsabilité*, p. 51.

poète semble porter le monde, de l'autre, dans sa charge et sa responsabilité entière. Il en répond, comme il répond de l'autre en parole dans son poème. C'est pourquoi nous disons qu'il n'y a plus, en poésie, dans un poème, disproportion entre l'acte de parler et ce à quoi il fait accéder<sup>1569</sup>. C'est d'ailleurs l'un des traits qui séparent une certaine poésie de surface, plus superficielle, d'une poésie plus consciente de l'énormité — le fait de ne plus être en mesure de prendre, seul, la parole. Pour qui le peut (nous parlons de possible plus que de volonté) et pour qui y consent (nous parlons de glissement plus que de maîtrise), le poème fait accéder à une totalité de l'existence mise à nu.

Les méditations philosophiques de Heidegger nous ont amené à comprendre l'exposition de ce différend entre l'être et l'autre, entre l'ouverture à la disponibilité et le report de l'accomplissement. Nous avons découvert le poème comme existence, non plus comme ambition, le dit comme dire, et non plus comme programme. Cette relation infinie, car elle n'a pas de fin, prend corps dans l'expression poétique mise en œuvre, lancée dans le mouvement de continuer à dire. Le dire se découvre aussi chez Lévinas, comme Simone Plourde le décrit en éveillant une correspondance possible avec la relation poétique : « La relation avec l'infini se présente [...] sous les traits d'une relation d'un type inusité, qui maintient à la fois la séparation absolue d'un terme et l'extériorité infinie de l'autre<sup>1570</sup>. » N'est-ce pas l'acte même du poète que de maintenir la séparation des termes par l'image et d'en porter l'irrémédiable? En effet, la relation poétique, « créatrice » de cet autre en parole, maintient la différence des sphères entre le

---

<sup>1569</sup> Notre lecture d'Emmanuel Lévinas nous inspire cette idée. Il écrit à propos de l'idée de l'infini de Descartes : « Il y a disproportion entre l'acte et ce à quoi il fait accéder. » Simone Plourde le cite dans *Emmanuel Lévinas : Altérité et responsabilité*, p. 17.

<sup>1570</sup> Simone Plourde, *Emmanuel Lévinas : Altérité et responsabilité*, p. 20.

concept et la réalité sensible. L'autre n'est jamais possédé, ni même dit, mais pressenti et passé, de son absence à sa présence, dans le poème en image.

### La séparation assumée

L'originalité de la poésie, et de cette thèse, fut de découvrir cette possibilité de l'écriture poétique, et de la poétique, d'intégrer l'intelligible au sensible, la réalité et l'être, au-delà de la langue et dans les mots. Jacques Derrida atteste cette coupure entre la réalité et le concept, que la langue porte et présente partout dans son signe. Une chose est représentée par un mot, vidée de sa réalité sensible. L'humanité s'est outillée d'une langue de la séparation, la logique<sup>1571</sup>, et elle s'est séparée du monde par objectivation. Cette coupure a été soulignée par d'autres ténors de la philosophie du langage, cette « [...] philosophie elle-même, en tant qu'elle pense le rapport de l'être à l'être-dit<sup>1572</sup> », comme l'exprime Paul Ricœur. Nous avons cité, entre autres, Ludwig Wittgenstein et Jacques Derrida, et souligné l'importance du taire dans la démarche poétique profonde et d'une relation inaugurale avec cette vérité de la présence, cette immanence de l'être même, porteur d'une relation à l'autre qui humanise. La poésie dépasse la saisie raisonnable de la pensée spéculative. Elle engage à repenser la poétique. D'ailleurs, cette discipline ne devrait-elle pas permettre de savoir *comment faire* pour que tout « être-dit » reste toujours « de l'être »? Cela paraît possible seulement si un être se place et se maintient sans cesse devant l'autre. Le dépassement de la

---

<sup>1571</sup> Nous aimerions parfois étudier la logique de la poésie pour accéder à une poétique du possible dont nous ne connaissons pas le visage et qui sera : sa main, sa maison sans armure. Nous pensons qu'il serait intéressant d'étudier en ce sens la raison probabiliste, qui pourrait servir d'assise et de raison suffisante à la création poétique où le hasard joue un grand rôle (dans la vraisemblance de l'image par exemple), là où la logique du tiers exclu semble dépassée par l'écriture poétique contemporaine.

<sup>1572</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 385.

contradiction de la mort et de la condition de l'existence, toujours à venir, toujours autre, et déjà venue, toujours là, exige une réponse entière. Cette réponse découvre l'existence véritable, mais en deçà du concept. Si, au-delà de la philosophie, comme le suggère Lévinas et comme l'exprime Simone Plourde, « [...] il faut sortir du concept si l'on veut penser l'idée de l'infini<sup>1573</sup> », nous savons qu'il faut aussi sortir de la relation sujet/objet et de la domination du concept pour accéder à la poésie. Car, contrairement à la philosophie, qu'elle soit ou non première comme celle de Lévinas, la poésie entretient et actualise, dans l'ouverture extrême de la parole, la réalité de cet infini. L'activité poétique porte à conséquence. Le poète retrouve son pouvoir d'immanence, comme le dit Simone Plourde à propos de l'infini lévinassien : « Délogée des replis de l'intellection, l'idée de l'infini réapparaît au plan des relations : un être a en son pouvoir d'entrer en rapport immédiat avec ce qu'il ne peut ni absorber, ni comprendre<sup>1574</sup>. » Ce délogement, nous l'avons constaté, n'est pas le propre du philosophe. Le poète le réalise en pratique. Il met en œuvre ce pouvoir d'être en relation immédiate avec ce qu'il ne peut absorber ni comprendre. Il met en œuvre, nous le savons, la vérité de l'être et le dépassement de la solitude : il découvre l'autre et le temps — du poème et de son existence.

#### Ce point de médiation

Notre étude a redécouvert l'importance de ce trait fondamental du poème que Jacques Paquin met brièvement en lumière dans son article sur la poésie de Fernand Ouellette : « [L'actualisation du poème] se situe au point de médiation

---

<sup>1573</sup> Simone Plourde, *Emmanuel Lévinas : Altérité et responsabilité*, p. 19.

<sup>1574</sup> *Ibid.*

entre le monde physique et l'espace spirituel<sup>1575</sup>. » Le poème naît à partir de cette relation avec une réalité naissant de l'être sensible qui se porte et se déporte en deçà et au-delà de la langue. Il découvre l'initial, la trame du monde, l'empreinte d'un autre sous toutes les choses par les mots. En ce sens, et nous avons eu l'occasion de découvrir cette émergence avec la déclosion, ce qui est vrai pour le poème de Fernand Ouellette correspond à notre démarche poétique : « Tout poème [...] peut [...] être envisagé, écrit Jacques Paquin, comme un point d'énergie d'une condensation extrême qui donne tout son prix à cette quête exemplaire de la lumière<sup>1576</sup>. » Mais cette recherche de lumière, d'une vérité apparaissant avec sa source d'émission<sup>1577</sup>, n'a pas, nous l'avons vu, comme étalon le vrai de la science et de l'objet, mais la vérité primordiale de l'être émergent, ce que Paul Ricœur appelle, lui, la « vérité tensionnelle<sup>1578</sup> ». Cette vérité correspond à la beauté de l'apparaître. Ce point d'émergence (devrait-on dire ce pont?) semble correspondre à ce point d'énergie, à ce point d'émission, d'énonciation et d'annonciation de la parole se découvrant elle-même — naissante d'une relation devant l'autre. Ne serait-il pas aussi ce point qui réunit les contraires, le jour *dans* la nuit depuis la nuit *du* temps, ce que recherchaient Octavio Paz et les surréalistes?

---

<sup>1575</sup> Jacques Paquin, « La poésie de Fernand Ouellette : Un parcours à coups de lumière » dans *Lettres québécoises*, numéro 121, p. 13.

<sup>1576</sup> *Ibid.*

<sup>1577</sup> N'est-ce pas cela, la lumière? N'est-ce pas aussi pourquoi le solipsisme de la raison repousse sans cesse l'autre?

<sup>1578</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 399.

### Un différend assumé

En ce point d'émergence, que Mallarmé annonce ainsi en disant « avant de s'arrêter/ à quelque point dernier qui le sacré<sup>1579</sup> », le poète assume la condition humaine dans son extrémité radicale. L'autre que lui (tout autre), il ne l'objective pas, mais l'éprouve et le pense jusqu'au bout, c'est-à-dire qu'il le laisse être sans refermer sur lui la pensée cartésienne. Il vainc, dirons-nous, le différend originel entre l'être et l'autre, au sein de la parole et dans le temps du poème. Par cette victoire, il ne domine pas l'autre mais le laisse être : irréductible, insaisissable et invisible, mais manifeste et efficace. D'où l'importance de ramener l'être humain à cette présence, de créer, dans cette présence même, avec une œuvre d'art, une coupure franche entre un mode de perception des choses ob/jetées, hors de soi, et un mode de réception de l'existence, ce recueillement infini et silencieux d'une tout autre parole dont la disposition délicate et patiente explique l'espace nécessaire à sa venue. Cette présence éprouvée, rappelons-nous, est le savoir-faire du poète. Il n'objective pas l'autre, ce tout autre, il ne s'en sépare pas et ne le jette pas hors de lui. Ce choix explique que le poète prenne ses distances du monde de la pensée catégorique, de la langue courante et de la fonction ornementale de l'image.

### La référence de l'image poétique

Il est plus facile de comprendre à présent pourquoi la référence de l'expression poétique se découvre dans sa propre naissance. Cette « métaphore vive », comme le formule Paul Ricoeur, n'a plus la même fonction en poésie. Elle est sa propre référence, qui est, selon notre thèse, l'émergence de la vérité, au-delà

---

<sup>1579</sup> Stéphane Mallarmé, « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » dans *Igitur, Divagation, Un coup de dés*, p. 441. Ce point sabre en effet tout étant en son milieu, le coupe, pour en découvrir la trame, le motif et la texture.



de l'image et du nom. L'expression de l'autre et son image ne seront jamais dites ou comprises, mais figureront sa présence. La vérité poétique dépasse l'adéquation. Cette découverte nous a permis de distinguer deux types de vérité et d'écriture : celle de la connaissance, le savoir; et celle de l'apparaître, l'existence première, sur lequel se fonde l'écriture initiale de la poésie — à tout le moins, notre démarche d'écriture poétique. Paul Ricœur a repéré cette référence d'un autre ordre : « [...] le discours poétique [...] est celui dans lequel l'*époché* de la référence ordinaire est la condition négative du déploiement d'une référence de second rang<sup>1580</sup>. » Cette référence de second rang, ajoute-il, « [...] paraît marquer l'irruption dans le langage de l'anté-prédicatif et du pré-catégoriel, et commander un autre concept de vérité que le concept de vérité-vérification, corrélatif de notre concept ordinaire de vérité<sup>1581</sup>. » Paul Ricœur ne cache pas sa référence à Heidegger et notre thèse lui donne raison. La poésie se constitue autour et dans cet anté-prédicatif, parce que l'être nous précède toujours et que l'autre est totalement irrémissible à l'entendement. C'est en vertu de cet autre concept de vérité, celle de l'émergence de l'être dont nous avons apprécié la dynamique avec la déclosion de l'étant, que nous avons constaté la nécessité d'un retournement de la conscience et de la perception qui fasse retour à l'immédiateté de la réalité sensible et de l'apparition du monde pour la création poétique. Il faut que le poète soit déjà, nous soulignons, dans cette relation à l'être, dans cette réalité de l'être, pour accomplir le dire plus complet. De plus, cette apparition du monde, dans son contact le plus profond, ne saurait survenir sans relation avec l'autre, dont Lévinas a su nous indiquer la piste en disant : « [...] seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort, se place sur un terrain où la

---

<sup>1580</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 386.

<sup>1581</sup> *Id.*, p. 387.

relation avec l'autre devient possible<sup>1582</sup>. » Le poète s'exprime à partir d'une relation de l'être devant l'autre. Bref, sans la vérité de l'être, pas d'accès à la poésie; et sans la présence de l'autre, aucun accès au temps et au poème comme œuvre n'est possible.

### Une expression totale

La poésie se distingue du discours ordinaire objectivant. Le poète inaugure une relation entière et véritable avec le tout de l'existence. Il risque tout, son être, et sa manière de dire importe autant sinon plus que ce qu'il dit. Son dire a toujours préséance sur ce qu'il dit, ce qu'un passage de Lévinas permet de constater lorsqu'il écrit :

Le déverrouillement de la communication [...] s'accomplit dans le Dire. Il ne tient pas aux contenus s'inscrivant dans le Dit et transmis à l'interprétation et au décodage effectué par l'Autre. Il est dans la découverte risquée de soi, dans la sincérité, dans la rupture de l'intériorité et l'abandon de tout abri, dans l'exposition au traumatisme, dans la vulnérabilité<sup>1583</sup>.

Nous avons pu mesurer l'étendue de cette fragilité. La poésie ne dépend pas de contenus, de thèmes, ni d'un regard sur le monde, mais de l'ouverture de cette communication totale, issue d'une relation profonde de l'être devant l'autre, et exposé à lui, sans réserve, sans abri. Nous avons mis en lumière la nécessité de cette rupture de l'intériorité, seule, de la solitude, soit une relation avec un plus, qui n'est pas l'être même, mais l'avenir défini par l'autre, irréductible et qui se dérobe à jamais. Le poète éprouve l'existence anonyme, ce traumatisme d'une l'absence de soi et de refuge. Sa solitude est une absence de temps. Nous avons étudié la nature véritable du temps, cette rencontre du sujet avec autrui et nous

---

<sup>1582</sup> Lévinas, *Le temps et l'autre*, p. 64.

<sup>1583</sup> Lévinas, cité par Simone Plourde dans *Avoir-l'autre-dans-la-peau*, p. 54.

avons reconnu sa vulnérabilité devant l'autre, l'exposition volontaire du poète à ce vouloir-plus que l'auto-imposition délibérée de l'objectivation. Le poète assume, entre autres, une impuissance lors de la crispation de sa solitude et devant l'événement de la mort.

Une épreuve semblable a aussi été découverte chez Heidegger. Il évoque cette oppression qui garde disponible un deuil sacré. Le poète attend la vérité d'un dire, attente qui vire en oppression, car il ne peut la combler de lui-même. Dans cette démarche vers l'expression d'un dit total (le dire poétique), Heidegger parvient au secret de la tendresse. Le poète dépasse le différend entre l'être et l'autre, parce qu'il est l'autre, peut-être aussi parce que l'être, comme le suggère Jacques Derrida, est l'autre de la pensée. Il y aurait donc une superposition analogique où l'un est en conjonction avec l'autre. L'être est l'autre de la pensée, et le poète lui laisse la place; mais le poète ne s'éveille à cet autre de la pensée, son être, qu'en relation avec l'autre lévinassien, totalement autre, extériorité de l'être même. Si bien que nous pouvons penser que c'est au contact de l'autre que l'être se constitue, et la rencontre de l'autre est le temps.

### Un soi océanique

Dans la pratique, le poète se découvre au poème, sans aucune assise, aucune racine, aucune source, autre que la parole de l'être qui sourd d'un plus profond et plus lointain que lui; mais cette parole n'est pas la sienne, seule, et elle ne cesse en quelque sorte de l'absenter de soi, bien qu'elle lui permette d'être en même temps devant l'autre sans périr. C'est comme si le jeu de la poésie exigeait une extériorité radicale de soi, une absence de soi, autrement dit l'épreuve éprouvée et présente de l'existence anonyme, mais, en même temps, ce jeu requiert une descente en soi,

dans l'authentique soi, au-delà de tout concept et de toute conception objectale, un soi que l'on pourrait qualifier d'océanique tant il finit par se confondre à l'univers lui-même. Si bien que le poète finit par toucher et par faire une voix plus authentique lorsqu'il n'est plus lui-même, seul, mais lorsqu'il parle pour — sans objet direct. Il dit. Non : le monde, l'univers et les éléments qui le traversent se disent dans sa voix. Peut-être est-ce d'ailleurs la seule manière afin que l'être-dit puisse demeurer de l'être-encore.

Le lieu authentique de la poésie est cette découverte de soi devant l'autre, cette relation de l'être devant l'autre, ce dénuement secret, ce que dévoile selon nous Simone Plourde en parlant du Dire lévinassien : « Si le Dire gîte au secret du Dit, il ne se fausse, ni ne s'épuise, ni ne s'appauvrit en cette anachorèse. C'est dans ce Dire pré-originel que s'établit la communication authentique entre le Soi et le visage<sup>1584</sup>. » Renchérissons : c'est dans ce dire-là que s'accomplissent le temps et le poème. Cela explique aussi pourquoi le retrait, la retraite, l'exil, le retour, sont aussi essentiels aux poètes que la lumière, la terre et les minéraux le sont aux plantes. En cette manière de (tout) dire, le soi devant l'autre, dans le manque de fond, et d'être, au bout de soi et de sa pensée, le poète reçoit aussi ce Dire, plus que le dit, sous le dit même de ce qu'il ne peut exprimer. C'est pourquoi l'écoute est aussi importante. Heidegger a bien souligné que l'indicible devait le rester, mais s'exprimer également. Ce Dire secret doit être manifesté sans le dénoncer et demeurer un secret transmis en silence. La parole qui manifeste l'autre, indicible et invisible, ne l'empêche pas d'être présent et constitutif de la poésie. C'est sa présence ou son absence qui infléchit le poème, le fait tourner vers une projection

---

<sup>1584</sup> Simone Plourde, *Avoir-l'autre-dans-la-peau*, p. 53.

de soi, une intériorité à vide, ou vers la création véritable, là où l'autre est le seul visage et l'unique passage de la poésie.

Nous avons tenté de mettre en lumière la nécessité de cette présence de l'autre en parole, tout au long de cette thèse, par le surgissement de la poésie dans le discours, en rompant et en brisant notre discours théorique, le prolongeant parfois, par une prise de parole qui garde le contact avec l'efficacité d'un dire plus. Nous sommes portés à conclure, en suivant ainsi qu'en dépassant Lévinas, que, en poésie, comme en philosophie : « Le Dire est communication certes, mais en tant que condition de toute communication, en tant qu'exposition<sup>1585</sup>. » Nous ajoutons : à l'existence totale. Le poète communique une exposition au dire plus et total; nous oserons le dire nu<sup>1586</sup>.

#### Penser l'acte d'œuvrer

Faudrait-il relancer notre réflexion sur les sentiers de la création à partir de rien? Paul Ricœur nous en fournit l'intuition : « [...] la référence de l'énonciation métaphorique met en jeu l'être comme acte et comme puissance<sup>1587</sup>. » Nous savons que cette puissance est surtout celle d'un glissement, d'un acquiescement à une réalité plus profonde. L'acte de prendre la parole de manière poétique reflue vers cette extériorité radicale et la puissance de cette prise de parole s'apparente davantage à une déprise de la parole conceptuelle, puis à un abandon, à un

---

<sup>1585</sup> Lévinas, cité par Simone Plourde dans *Avoir-l'autre-dans-la-peau*, p. 53.

<sup>1586</sup> Cette nudité se compare à celle d'Adam et Ève avant qu'ils n'en aient honte, parce qu'il semble très difficile de conserver son innocence dès que l'on sait quelque chose, que l'on croit savoir quelque chose (du regard que l'autre peut poser sur nous); il semble très difficile aussi de quitter, en somme, l'intentionnalité de tout regard, de toute approche. La conscience, en cela, est un refuge, dont il faut ultimement s'extirper. L'autre n'est pas un regard, l'autre ne se regarde pas.

<sup>1587</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 389.

renoncement et à un don de laisser être un autre type de parole. Il s'agirait d'expliquer en quoi l'acte de prendre la parole est une œuvre poétique si, comme le pense Aristote, « [...] l'acte est l'œuvre<sup>1588</sup> [...] » et si, nous le savons, l'œuvre est le temps lui-même. Celle-ci est une mise en œuvre de la vérité, une vérité de l'apparaître, qui n'a pas de sens (et pas de temps) en dehors de la relation avec autrui. Le faire, cet acte (ce temps et ce poème) ce « [...] serait, écrit Paul Ricoeur, voir les choses comme non empêchées d'advenir, les voir comme cela qui éclôt<sup>1589</sup>. » Nous savons déjà que le poète découvre cette advenue du monde et de l'existence dans la décloison. Il retourne à une perception pure, rappelée par la mort, celle de soi, et gagne l'illimité du monde nu, se donnant en parole, dans toute l'immanence et la présence de son ici et là.

La prise de parole poétique actualise l'être au monde sensible et elle rappelle que le poète crée, *ex nihilo*, à partir de cette relation ouverte à la réalité de tout. La puissance de l'acte poétique ne dépend pas d'une domination du monde ou de la parole, de la maîtrise de discours et d'idées, ou même d'un contrôle de ses émotions. Elle dépend de conditions favorables et propices à mettre en œuvre une vérité des profondeurs. Elle dépend également de la capacité d'un être à s'exposer à l'autre, à éprouver la présence du présent en tant que tel, radicalement, et à dépasser la solitude pour être dans le temps, celui de l'œuvre et du poème. Le poète écoute une parole, venue d'un plus-loin-que-lui, au-delà de lui et de son identité, au-delà de la langue connue, en relation devant l'autre. Il attend l'autre, en parole, en restant disponible à son don : celui de renoncer à une parole toute faite et d'attendre une parole qui soit l'énonciation indicible d'un secret, d'un plus

---

<sup>1588</sup> Aristote, cité par Paul Ricoeur dans *La métaphore vive*, p. 390.

<sup>1589</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 391.

que lui actif, et présent, dévoilé, mais qui restera recouvert d'apparences. Le creusement de l'attente est la rencontre du poème. L'image qu'il écrit est un moyen de garder ses distances, de réserver sa parole à ce que l'autre indique. Comme si le poète, au fond de sa prise de parole, reste le dépositaire de la relation à l'autre. L'image ou l'expression poétique ne comble pas l'attente, elle en tapisse les creux.

Rappelons-nous que le poète prend en charge le différend, il se charge d'une réponse entière, éthique, de la parole. Il répond de l'autre, de l'être devant l'autre. Il se fait responsable de l'autre, il est relié à lui. Cette responsabilité qu'assume le poète, devant l'histoire de son art et de son acte, de prendre la parole pour dire : l'être au monde en mouvement dans sa vérité d'existence radicale, totale, — fait le temps du poème et de l'œuvre. Rien n'est plus invisible que ce temps, mais rien n'est plus présent que lui dans la poésie : le poète l'exprime sans cesse, de vers en vers, en donnant la parole à tout ce qu'il n'est pas — avec lequel il est en lien. Extériorité radicale dont il porte à la fois l'abîme et le surgissement. Son action fait que les poèmes deviennent, comme l'exprime Jacques Dupin, des « Études déroutées/ au point de surgissement<sup>1590</sup> ».

Notre recueil de douze poèmes, *Des voix me rappellent*, a été construit à partir de la lecture de cette autre parole présente sous la parole d'autres poètes. Il démontre à notre avis l'inépuisable infini de la poésie, sans commencement ni fin, et le tissage permanent qu'il permet à l'être qui s'ouvre et s'expose à cette voix possible. Ces poèmes soulignent également la présence d'une voix poétique semblable, inscrite dans la voix de poètes divers. Cette parole unique, et infinie,

---

<sup>1590</sup> Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, p. 282.

créatrice d'un espace réouvert entre l'être et la langue, entre l'être et tout — ce qu'il n'est pas lui-même, seul —, contient le temps du monde. Cette parole poétique est — le temps du monde, — parce qu'elle figure la réalité d'une rencontre du sujet avec autrui. Le poète ne rencontre pas l'autre de sa voix, mais l'autre, au travers de sa voix.

La parole poétique précède l'être sans nommer l'autre; elle garde à la parole son mystère. C'est en ce sens que le pouvoir de parler appartient au mystère. Le poète remet la parole dans le cours de cette relation primordiale, aux mains de ce genre d'expression, exocentrée, à cette manière de se lier au monde en deçà des mots, avec eux, ce qui fait du silence un des contenus premiers de la poésie. Le poète retourne la parole au cœur de l'être devant l'autre, et de son silence : parole profonde, « mondiale », comme le pense Rainer Maria Rilke, et non plus *uniquement* mondaine.

L'expression poétique ne projette pas mais recueille. Elle devient ce pont entre l'intelligence sensible et le réel, entre le concept et sa langue (celle d'une séparation entre le sujet et l'objet) et la réalité silencieuse, sans nom, en deçà de tout dire, mais bel et bien présente. Le philosophe Paul Ricœur exprime bien ce lieu spécifique de la poésie où le poète prend la parole pour la délivrer de l'aphasie du concept :

Ce que le discours poétique porte au langage, c'est un monde pré-objectif où nous nous trouvons déjà de naissance, mais aussi dans lequel nous projetons nos possibles les plus propres. Il faut donc ébranler le règne de l'objet, pour laisser être et laisser se dire notre appartenance primordiale à



un monde que nous habitons, c'est-à-dire qui, tout à la fois, nous précède et reçoit l'empreinte de nos œuvres<sup>1591</sup>.

Nous le savons, l'être et sa réalité nous précèdent et le poète parle en vérité à partir de cette réalité primordiale et première, initiale. Le trait dispose en poésie de son tracé. Le poète inscrit la parole avec la trace de son énonciation et de sa source. Il s'exprime dans le Dire et par lui : ce Dire de l'être devant l'autre. La poésie est ainsi l'ouverture du dire à sa plus large source.

---

<sup>1591</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 387.

### Intercalaire C.2 : Phases

La présence de l'autre, l'abandon à un geste d'écriture qui y consent et le lien du poète avec ce qui le dépasse sont trois réalités importantes pour composer un poème. Le poète cultive une relation génératrice de renouveau. Il développe une écoute sans fin, accueille une écriture qui aspire à dire plus. Il ne cesse de pressentir qu'il existe une réalité plus profonde. Il ose formuler ce qu'il pressent en image, parce que : ça ne se dit pas autrement, ça ne se dit pas. L'image est un renoncement à la parole. On peut distinguer trois niveaux de travail : 1) une forme de réceptivité globale, que Heidegger nomme ouverture de l'être, chemin de la profondeur, une descente en soi dans la « Vallée originaire de l'autre dans l'être<sup>1592</sup> » (Derrida); 2) une violence destructrice ou un feu créateur, qui consiste à formuler l'informulable, à construire un pont d'images au-dessus de cet informulable et en relation avec lui; et 3) un repositionnement, le retour à un lien plus complet, à cet espace de l'œuvre et du poème — fait avec la charge d'abandon qui s'y déploie, mais aussi avec cette responsabilité de répondre de tout.

---

<sup>1592</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 49.

### Une attente sans attendu

Rappelons-nous les traits saillants de l'écriture poétique : l'aspiration et l'attente, l'écoute dans une disponibilité sans fin. Le poète ne possède pas la langue. La nature de son geste d'écriture est même le signe de la distance qu'il prend avec ce genre de possession et de domination du monde par la langue (de la rhétorique, du pouvoir ou de l'image). Il se retire de ce monde, vit en retrait, où il réserve à sa parole la découverte d'une autre dimension.

Nous avons comparé librement son geste d'écriture à la caresse, de Lévinas, laquelle ne possède pas l'autre. Le poète ne met pas la main sur l'autre parole pour l'utiliser. L'écriture poétique expose cette parole étrangère et la touche pour la dépasser<sup>1593</sup>. Il se rend au-delà de toute parole, en deçà de tout mot. Il découvre d'autres liens, car « [...] la caresse qui n'*agit* pas, écrit Simone Plourde, qui ne se saisit de rien, qui parle par son silence même, qui force un secret provoquant et harcelant, bouleverse en les transfigurant les relations du Moi, tant avec soi qu'avec Autrui<sup>1594</sup>. » Ce bouleversement a été découvert chez Heidegger, entre autres, sous la forme d'un retournement de la conscience. L'expression poétique n'agit pas, en effet, comme un coup de marteau, elle ne prend pas le mot pour la chose, mais elle parle, à partir du silence découvert sous la parole toute faite, d'un secret invisible qu'elle présente et vers lequel elle tend, infiniment, avec des mots. L'art poétique garde en vie cette manière de se lier à l'existence.

---

<sup>1593</sup> C'est d'ailleurs parce que la parole poétique dépasse la langue qu'elle entre dans le domaine de l'art. Mikhaïl Bakhtine écrit : « Mais, tout en étant si exigeante envers le langage, *la poésie ne le transcende pas moins comme langage, en tant qu'objet de la linguistique*. Elle ne fait pas exception à la loi commune de l'art : *la création artistique définie par rapport à son matériau en constitue le dépassement*. » *Esthétique et théorie du roman*, p. 60.

<sup>1594</sup> Simone Plourde, *Avoir-l'autre-dans-la-peau*, p. 38.

Le poète poursuit sa tâche de Sisyphe. Il échoue à dévoiler l'indicible. Mais, au sein de cet échec, ne trouve-t-il pas le sens de son retour, au poème, et à son rythme? Cette description de Simone Plourde du geste caressant nous le laisse penser :

Échouant dans sa tentative de dévoilement, la caresse cherche, marche à l'invisible. Elle *fouille*. Elle est patience qui attend, attente qui ausculte. Elle inaugure et approfondit un chemin inépuisable de la connaissance<sup>1595</sup>. »

J'en dis autant de la démarche poétique. Devant l'autre, j'échoue à dévoiler la parole de l'être, qui reste toujours voilée, recouverte d'apparence et de sensible, même si je cherche à exprimer ma vérité profonde. Sans doute est-ce parce que mon geste poétique, comme une caresse, exprime le secret pur de la tendresse en éprouvant jusqu'à la fin, sans la trahir, une incapacité de dire mon lien. Mon geste, de glisser en touchant et sans prendre, dispose mon être au-delà de son pouvoir. Simone Plourde découvre aussi cet autre champ d'exploration :

La caresse exprime l'amour en souffrant son incapacité de le dire. Car ce qu'elle dit, aussi équivoque que son mouvement, se joue [c'est Lévinas qui poursuit] « entre la parole et le renoncement à la parole, entre la signifiante du langage et la non-signifiante du lascif que dissimule encore le silence »<sup>1596</sup>.

Certes, je souffre de cette incapacité de dire. J'éprouve une rupture, entre la langue et le réel. Le mouvement de ma prise de parole, au sein de la décloison de l'étant, est justement ce jeu : entre dire et renoncer à ce qui est dit, entre le sens de l'expression et ce qu'elle porte, encore et toujours, de non-dit. N'est-ce pas la raison pour laquelle le poète, comme Novalis, choisit de se tourner vers le

---

<sup>1595</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>1596</sup> *Ibid.* Elle cite Emmanuel Lévinas.

côté obscur : « Mais je me tourne vers l'ineffable, dit-il, vers la sainte et mystérieuse Nuit<sup>1597</sup> » ? Cette nuit sacrée (de la caresse), nous avons su le reconnaître, ne représente pas le monde connu de la lumière, de la connaissance et du jour. Novalis nous l'explique :

[...] la Lumière n'était plus le séjour ni le symbole cosmique des dieux, qui étendirent sur soi le voile de la Nuit. Et la Nuit devint une puissante matrice de révélations, où les dieux rentrèrent et s'assoupirent, pour ressurgir transformés, pleins de gloire, au monde renouvelé<sup>1598</sup>.

Le poète plonge vers l'origine d'une parole sacrée redéployant le monde. Il touche cette parole sans la posséder et glisse vers la recherche de ce qu'il ignore sans jamais trahir le secret et la profondeur de ce qu'il cherche à faire entendre à nouveau.

### Une écoute sans terme

Nous pouvons décrire l'écoute déterminant la poésie avec les mêmes mots qu'utilise Simone Plourde pour exprimer le Dire de Levinas : « Audition d'un Dire dont le visage véhicule l'écho<sup>1599</sup>. » Ce visage laisse l'autre être autre : l'être y est relié par quelques reflets, des images, des expressions, qui manifestent sa présence. Le tracé reste *trace* : la trace visible d'une présence. Celle-ci n'est pas signe éminent, mais l'éminence du signe, qui ne peut pas se signifier. D'une part, cette écoute sans attendu et sans terme permet à l'expression poétique de surgir en images, parce que celles-ci restent toujours la trace d'un enracinement plus profond; d'autre part, parce qu'elle ne nomme pas l'autre, mais, au contraire, garde active et ouverte sa relation devant lui, l'image poétique retourne le poète à

<sup>1597</sup> Novalis, *Hymnes à la Nuit*, p. 7.

<sup>1598</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>1599</sup> Simone Plourde, *Avoir-l'autre-dans-la-peau*, p. 54.

l'expression, vers l'origine de sa profération, vers l'écho d'un écho plus profond. Elle n'objective pas l'autre, mais déploie sa présence.

### Un autre pont, un autre poème

Pour conclure, un mot de Jean-Luc Nancy nous rappellera la condition de la poésie moderne :

Ne pas abandonner les corps des dieux sans pourtant désirer rappeler leur présence. Ne pas abandonner l'office de la vérité ni celui de la figure, sans pour autant combler l'écart qui les sépare. Ne pas abandonner le monde qui se fait toujours plus monde, toujours plus traversé d'absence, toujours plus en intervalle, incorporel, sans pour autant le saturer de signification, de révélation, d'annonce ni d'apocalypse<sup>1600</sup>.

Mes poèmes reconduisent à cette relation initiale et à sa présence. D'autant plus que « [...] le discours de la vérité, ajoute-il, profère que cette présence est au-delà de l'être<sup>1601</sup>. » Nous l'avons constaté, le poète découvre la vérité et cette présence, au-delà de l'être, vers laquelle il dérive.

nous dirons la présence  
au creux du cœur humain

Ma poésie se rend donc (elle s'y tient), comme le souhaite Mallarmé « aussi loin qu'un endroit/ fusionne avec au-delà<sup>1602</sup> ». Mais cette fusion, nous le savons, n'en est pas vraiment une : elle est plutôt un maintien actif des contraires, l'équilibre de la terre et du monde, d'un non-maîtrisé qui garde secret son mystère, cette réserve découvrant les liens de l'être humain avec la terre.

<sup>1600</sup> Cette condition est également celle de la philosophie. Jean-Luc Nancy, « *Un jour, les dieux se retirent...* », p. 11.

<sup>1601</sup> Jean-Luc Nancy, « *Un jour, les dieux se retirent...* », p. 10. Son mot concerne aussi la condition de la philosophie.

<sup>1602</sup> Stéphane Mallarmé, « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » dans *Igitur, Divagation, Un coup de dés*, p. 440.

L'œuvre de la poésie construit ce pont en l'imaginant de toutes pièces, ce qui fait voir le monde et la rivière, de même que les deux rives et leurs abords<sup>1603</sup>. Mais cette marche en avant, d'une traversée de la parole, ne s'achève pas avec un pont, ou un poème, dans la verticalité du temps : elle exige d'épuiser jusqu'aux derniers soubresauts de paroles, de perdre son propre dire et de laisser, en traversant le fleuve, vaste et vide, du temps redécouvert, cette trace d'aube où...

par vagues et par millions  
tous les os du soleil palpitent dans le don

Ouvrir ainsi les mots à la poésie, c'est les placer sous le signe du silence qui renonce à parler, mais qui accepte de laisser être là, devant soi (et tout soi), dans sa différence magistrale, l'œuvre de l'existence.

---

<sup>1603</sup> Heidegger offre à lire des méditations exceptionnelles sur l'œuvre de rassemblement possible des ponts. Dans le texte intitulé « Bâtir, habiter, penser », il écrit : « Le lieu n'existe pas avant le pont. [...] ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu. » *Essais et conférences*, p. 182. En ce sens, on cherche inutilement le lieu de la poésie. Il serait plutôt établi par la relation de l'être devant l'autre, par ce pont. Le lieu de la poésie ne naît-il pas de ce pont : celui de la parole, absente de soi-même, comme même, pour une parole « pleine » de soi-autre; ce qui laisse sans doute apparaître l'autre premier, l'autre de la pensée, soit l'être, en cette parole, mais ce qui laisse également se manifester la relation à l'autre, à même le temps et dans ce temps de la rencontre. Car le poète ne s'absente de soi-même qu'en relation avec l'autre, et il n'est, parfois nous le pensons, que le père responsable de cette relation, le créateur de cette présence à l'autre.

sans soin nuit  
n'est que fable



## BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Martin Heidegger et d'Emmanuel Lévinas<sup>1604</sup>

- Heidegger, Martin. 1958. *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau. Coll. « Tel », n° 52. Paris : Éditions Gallimard. 349 p.
- , 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier. Coll. « Tel », n° 100. Paris : Éditions Gallimard. 461 p.
- , 1962. *Le principe de raison*. Coll. « Tel », n° 79. Paris : Éditions Gallimard. 270 p.
- , 1967. *Introduction à la métaphysique*. Coll. « Tel », n° 49. Paris : Éditions Gallimard. 226 p.
- , 1968. *Questions I et II*. Coll. « Tel », n° 156. Paris : Éditions Gallimard. 582 p.
- , 1976. *Acheminements vers la parole*. Coll. « Tel », n° 55. Paris : Éditions Gallimard. 260 p.
- , 1976. *Questions III et IV*. Coll. « Tel », n° 172. Paris : Éditions Gallimard. 488 p.
- , 1986. *Être et temps*. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Éditions Gallimard. 589 p.
- , 1988. *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin*. Collection « Bibliothèque de la philosophie ». Traduit de l'allemand par François Fédier et Julien Hervier. Paris : Éditions Gallimard. 285 p.
- Lévinas, Emmanuel. 1971. *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*. Coll. « Livre de poche », n° 4120. Paris : Librairie générale française. 347 p.
- , 1982. *Éthique et infini*. Coll. « Livre de poche », n° 4018. Paris : Arthème Fayard. 120 p.
- , 1983. *Le temps et l'autre*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France. 91 p.

---

<sup>1604</sup> Nous étudions trois textes de Martin Heidegger : « L'origine de l'œuvre d'art », une conférence qu'il a prononcée pour la première fois en 1935; « Pourquoi des poètes? », un discours prononcé en privé le 29 décembre 1946 en l'honneur du 20<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Rainer Maria Rilke; ainsi qu'une étude sur le poète Hölderlin. Quant à l'œuvre d'Emmanuel Lévinas, nous nous intéressons aux quatre conférences qu'il a prononcées au Collège Philosophique en 1946 et 1947, publiées sous le titre *Le temps et l'autre*.

-----, 1992. *La mort et le temps*. Coll. « Livre de poche », n° 4148. Paris : Librairie générale française. 155 p.

-----, 2004. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Coll. « Livre de poche/Essais », n° 4121. Paris : Librairie Générale Française. 286 p.

#### Recueils de poésie

Adonis, 1991. *Mémoire du vent (Poèmes 1957-1990)*. Préface et choix d'André Velter. Traductions de Chawki Abdelamir et al. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 192 p.

Akhmatova, Anna. 1991. *Requiem*. Édition bilingue. Traduit du russe par Paul Valet. Paris : Éditions de Minuit. 45 p.

Albiach, Anne-Marie. 1984. *Mezza voce*. Coll. « Poésie/Flammarion ». Paris : Éditions Flammarion. 158 p.

-----, 2004. *Figurations de l'image*. Coll. « Poésie/Flammarion ». Paris : Éditions Flammarion. 99 p.

-----, 2006. *Anawratha*. Paris : Éditions Al Dante. 65 p.

-----, 2006. « *Figure vocative* ». Paris : Éditions Al Dante. 40 p.

Ancet, Jacques. 1995. *La chambre vide*. Coll. « Terre de poésie ». Paris : Les Éditions Lettres vives. 72 p.

Andrade, Eugénio De. 2004. *Matière solaire*, suivi de *Le poids de l'ombre* et de *Blanc sur blanc*. Traduit du portugais par Michel Chandeigne, Patrick Quillier et Maria Antonia Câmara Manuel. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 187 p.

Apollinaire, Guillaume. 1920. *Alcools*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 190 p.

-----, 1969. *Poèmes à Lou*, précédé de *Il y a*. Préface de Michel Décaudin. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 247 p.

Aragon, Louis. 1966. *Le roman inachevé*. Préface d'Étiemble. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 255 p.

Audet, Martine. 2000. *Orbites*. Montréal : Éditions du Noroît. 79 p.

Bancquart, Marie-Claire. 1988. *Opéra des limites*. Paris : Librairie José Corti. 108 p.

-----, 2003. *Anamorphoses*. Trois-Rivières : Éditions Écrits des forges. 110 p.

Basho. 1998. *Cent onze haiku*. Traduit du japonais par Joan Titus-Carmel. Paris : Éditions Verdier. 110 p.

- Baudelaire, Charles. 1973. *Petits poèmes en prose : (Le Spleen de Paris)*. Édition présentée, établie et annotée par Robert Kopp. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 253 p.
- Beaulieu, Michel. 1996. *Fuseaux : Poèmes choisis*. Montréal : Éditions du Noroît. 116 p.
- Bélanger, Paul. 2003. *Les jours de l'éclipse*. Coll. « Mains libres ». Montréal : Éditions Québec Amérique. 75 p.
- . 2005. *Origine des méridiens*. Montréal : Éditions du Noroît. 90 p.
- Bellefeuille, Normand de. 1976. *Le texte jugement*. Coll. « Les herbes rouges », n° 34. Montréal : Les herbes rouges.[aucune pagination]
- . 1999. *La marche de l'aveugle sans son chien*. Coll. « Mains Libres ». Montréal : Éditions Québec Amérique. 114 p.
- Bernier, Jovette. 1945. *Mon deuil en rouge*. Montréal : Éditions Serge Brousseau. 90 p.
- Blanchet, Michèle et Marie-Aude Laperrière. 2005. *Poèmes du lendemain 14*. Trois-Rivières : Éditions Écrits des Forges. 60 p.
- Bonnefoy, Yves. 1978. *Poèmes : Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*. Préface de Jean Starobinski. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 345 p.
- . 1995. *Ce qui fut sans lumière, suivi de Début et fin de la neige et de Là où retombe la flèche*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 168 p.
- . 2003. *Les planches courbes*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 133 p.
- Bouchet, André du. 1984. *Dans la chaleur vacante, suivi de Ou le soleil*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 206 p.
- . 1998. *L'ajour*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 171 p.
- Brault, Jacques. 1975. *L'en dessous l'admirable*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal. 51 p.
- . 1981. *Trois fois passera, précédé de Jour et nuit*. Montréal : Éditions du Noroît. 87 p.
- . 1990. *Il n'y a plus de chemin*. Saint-Lambert : Éditions du Noroît. 67 p.
- . 1997. *Au bras des ombres*. Montréal : Éditions du Noroît/Éditions Arfuyen. 67 p.

- , 2000. *Poèmes*. Montréal : Éditions du Noroît. 402 p.
- , 2006. *L'artisan*. Montréal : Éditions du Noroît. 117 p.
- Brochu, André. 2004. *Les jours à vif*. Laval : Éditions Trois. 109 p.
- Brossard, Nicole. 1989. *Installations*. Trois-Rivières : Éditions Écrits des Forges. 125 p.
- Browning, Elizabeth. 1994. *Sonnets portugais et autres poèmes*. Traduction et présentation de Lauraine Jungelson. Édition bilingue. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 178 p.
- Bulteau, Michel. 1989. *Masques et modèles : Poèmes*. Paris : Éditions de la Différence. 105 p.
- Cadou, René Guy. 2001. *Poésie la vie entière : Œuvres poétiques complètes*. Préface de Michel Manoll. Paris : Éditions Seghers. 474 p.
- Carn, Hervé. 1996. *L'organisation de la pénombre*. Coll. « Double Hache ». Paris : Éditions Bernard Dumerchez. 134 p.
- Cavafy, Constantin. 1978. *Présentation critique de Constantin Cavafy (1863-1933)*, suivie d'une traduction des *Poèmes*. Traduit par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 273 p.
- Célan, Paul. 1998. *Choix de poèmes*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 376 p.
- Chamberland, Paul. 1996. *Dans la proximité des choses*. Coll. « Poésie ». Montréal : Éditions de l'Hexagone. 66 p.
- , 1999. *Intime faiblesse des mortels*. Saint-Hippolyte : Éditions du Noroît. 52 p.
- , 2003. *Au seuil d'une autre terre*. Montréal : Éditions du Noroît. 105 p.
- , 2004. *Fénix integral : Poemas (1975-1987)*, seguido de *Despues de Auschwitz*. Edition bilingue. Traduit par Adrien Pellaumail. Mexico : Éditions Écrits des forges, Universidad nacional autonoma de Mexico. 173 p.
- Chappuis, Pierre. 2002. *À portée de la voix*. Paris : Librairie José Corti. 59 p.
- Chaput, Benoît. 2005. *Loin de nos bêtes*, suivi de *Les bonnes intentions*. Notre-Dame-des-Neiges [Québec] : Éditions Trois-pistoles. 57 p.
- Char, René. 1967. *Fureur et mystère*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 215 p.
- , 1978. *Commune présence*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 361 p.

- , 1978. *Le nu perdu*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 212 p.
- , 1987. *Les matinaux*, suivi de *La parole en archipel*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 213 p.
- , 1988. *Éloge d'une soupçonnée*, précédé d'autres poèmes 1973-1987. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 200 p.
- , 1995. *En trente-trois morceaux et autres poèmes*, suivi de *Sous ma casquette amarante*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 147 p.
- , 2002. *Le marteau sans maître*, suivi de *Moulin premier*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 198 p.
- Charron, François. 1982. *Toute parole m'éblouira*. Montréal : Éditions Les Herbes rouges. 76 p.
- , 1987. *Persister et se maintenir dans les vertiges de la terre qui demeurent sans fin*. Coll. « Lecture en vélocipède ». Montréal : Éditions de l'Aurore. 60 p.
- , 1994. *La vie n'a pas de sens*, suivi de *La chambre des miracles* et de *La fragilité des choses*. Montréal : Éditions Les Herbes rouges. 189 p.
- Cheng, François. 2005. *À l'orient de tout : Œuvres poétiques*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 330 p.
- Cholodenko, Marc. 1997. *Quelques petits portraits de ce monde*. Paris : P.O.L. 58 p.
- Davreu, Robert. 2001. *Au passage de l'heure*. Paris : Librairie José Corti. 83 p.
- Deguy, Michel. 1999. *Gisants : Poèmes III 1980-1995*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard. 238 p.
- Deland, Monique. 2004. *Le nord est derrière moi*. Montréal : Éditions du Noroît. 98 p.
- Desautels, Denise. 1990. *Leçons de Venise : Autour de trois sculptures de Michel Goulet*. Montréal : Éditions du Noroît. [aucune pagination].
- Desgent, Jean-Marc. 2005. *Vingtièmes siècles*. Trois-Rivières : Éditions Écrits des Forges. 64 p.
- Dickinson, Emily. 1986. *Quarante-sept poèmes*. Traduction de Philippe Denis. Genève : Éditions La Dogana. 101 p.
- Dickson, Robert. 2002. *Humains paysages en temps de paix relative*. Sudbury : Éditions Prise de parole. 60 p.
- Doré, Kim. 2004. *Le rayonnement des corps noirs*. Coll. « Poètes de brousse ». Montréal : Les Éditions Poètes de brousse. 90 p.

- Dorion, Hélène. 1999. *Pierres invisibles*. Montréal : Éditions du Noroît. 60 p.
- , 2001. *Un visage appuyé contre le monde*. Montréal : Éditions du Noroît. 99 p.
- , 2003. *Sans bord, sans bout du monde*. Coll. « Clepsydre ». Paris : Éditions de la Différence. 119 p.
- , 2005. *Ravir : les lieux*. Coll. « Clepsydre ». Paris : Éditions de la Différence. 107 p.
- Dupré, Louise. 1993. *Noir déjà*. Montréal : Éditions du Noroît. 92 p.
- , 1998. *Tout près*. Montréal : Editions du Noroît. 93 p.
- , 2004. *Une écharde sous ton ongle*. Montréal : Editions du Noroît. 97 p.
- Éluard, Paul. 1951. *Poèmes*. Coll. « Livre de poche », n° 1003-1004. Paris : Editions Gallimard, 446 p.
- Gagnon, Madeleine. 1981. *Au cœur de la lettre : Poésie*. Montréal : VLB Éditeur. 99 p.
- , 1983. *Pensées du poème : Poésie*. Montréal : VLB Éditeur. 63 p.
- , 1986. *Les fleurs du Catalpa : Poèmes*. Montréal. Éditions VLB Éditeur. 129 p.
- , 1986. *L'infante immémoriale*. Trois-Rivières : Éditions Écrits des Forges. 69 p.
- , 1990. *Chant pour un Québec lointain : Poésie*. Montréal : VLB Éditeur. 103 p.
- , 1993. *La terre est remplie de langage : Poésie*. Montréal : VLB Éditeur. 119 p.
- , 1999. *Rêve de pierre*. Montréal : VLB Éditeur. 171 p.
- , 2002. *Le chant de la terre : Poèmes choisis (1978-2002)*. Anthologie préparée par Paul Chanel Malenfant. Montréal : Editions Typo. 358 p.
- Gamoda, Antonion. 2006. *Clarté sans repos*. Traduit de l'espagnol par Jacques Ancet. Coll. « Neige ». Paris : Éditions Arfuyen. 161 p.
- Gamoneda, Antonio et Antoni Tàpies. 2000. *Froid des limites*. Traduit de l'espagnol par Jacques Ancet. Paris : Éditions Lettres vives. 69 p.
- Garcia, Juan. 1989. *Corps de gloire : Poèmes 1963-1988*. Coll. « Rétrospectives ». Montréal : Éditions de L'Hexagone. 260 p.
- Gauvreau, Claude. 1993. *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*. Note biographique de Claude Gauvreau. Notes d'André-G. Bourassa. Témoignage

- de Robert Racine. Coll. « Œuvres de Claude Gauvreau ». Montréal : Éditions de l'Hexagone. 261 p.
- Giguère, Roland. 1987. *La main au feu : 1949-1968*. Préface de Gilles Marcotte. Coll. « Typo/Poésie », n° 12. Montréal : Éditions Typo. 140 p.
- , 1988. *Forêt vierge folle : Poésie*. Préface de J.-M. Duciaume. Coll. « Typo/Poésie », n° 29. Montréal : Éditions Typo. 213 p.
- , 1991. *L'âge de la parole : Poèmes 1949-1960*. Coll. « Rétrospectives ». Montréal : Éditions de l'Hexagone. 170 p.
- , 1997. *Illuminures*. Montréal : Éditions de l'Hexagone. 81 p.
- , 2004. *Cœur par cœur*. Coll. « L'appel des mots ». Montréal : Éditions de l'Hexagone. 68 p.
- Giovannoni, Jean-Louis. 1984. *Ce lieu que les pierres regardent*. Préface de Roger Munier. Coll. « Terre de poésie ». Paris : Éditions Lettres Vives. 62 p.
- Goffette, Guy. 2001. *Un manteau de fortune : Poèmes*. Paris : Éditions Gallimard. 137 p.
- Gracq, Julien. 1990. *Liberté grande*. Paris : Librairie José Corti. 125 p.
- Grandbois, Alain. 2003. *Poèmes*. Préface de Jacques Brault. Coll. « Rétrospectives ». Montréal : Éditions de l'Hexagone. 216 p.
- Guglielmi, Joseph Julien. 1984. *Aube : Poèmes*. Paris : Éditions P.O.L. 134 p.
- Guidacci, Margherita. 1979. *Le vide et les formes*. Traduit de l'italien par Gérard Pfister. Paris : Éditions Arfuyen. [aucune pagination].
- , 1989. *Neurosuite*. Traduit de l'italien par Gérard Pfister. Paris : Éditions Arfuyen. 47 p.
- , 1992. *Sibylles*, suivi de *Comment j'ai écrit Sibylles*. Traduit de l'italien par Gérard Pfister. Paris : Éditions Arfuyen. 93 p.
- , 2000. *L'horloge de Bologne*. Traduit par Gérard Pfister. Paris : Éditions Arfuyen. 63 p.
- Eugène Guillevic. 1963. *Sphère*, suivi de *Carnac*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 216 p.
- , 1968. *Terraqué*, suivi de *Exécutoire*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 246 p.
- , 1979. *Étier : Poèmes 1965-1975*. Paris : Éditions Gallimard. 212 p.

- , 2001. *Art poétique*, précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 402 p.
- Hébert, Anne. 1960. *Poèmes*. Paris : Éditions du Seuil. 109 p.
- Hölderlin, Friedrich. 1973. *Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, précédé du *Fragment Thalia*. Traduction et présentation de Philippe Jaccottet. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 253 p.
- , 1993. *Odes, élégies, hymnes*. Préface de Jean-François Courtine. Traduction de Michel Deguy et al. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 196 p.
- , 2001. *Poèmes (1806-1843)*. Traduit de l'allemand et présenté par Bernard Pautrat. Coll. « Petite bibliothèque », n° 352. Paris : Éditions Rivage. 139 p.
- Jabès, Edmond. 1963. *Le livre des questions, I : Le livre de Yukel, Le retour au livre*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Éditions Gallimard. 437 p.
- , 1973. *Le livre des questions, II : Yaël, Elya, Aely, El ou le dernier livre*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Éditions Gallimard. 584 p.
- Jaccottet, Philippe. 1976. *Paysages avec figures absentes*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 181 p.
- , 1994. *À la lumière d'hiver*, suivi de *Pensées sous les nuages*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 170 p.
- , 1994. *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 197 p.
- Jacob, Suzanne. 1980. *Poèmes I : Gémellaires, Le chemin de Damas*. Montréal : Éditions Le biocreux Poésie. 70 p.
- , 1996. *Les écrits de l'eau*, suivi de *Les sept fenêtres*. Coll. « Poésie ». Montréal : Éditions de l'Hexagone. 103 p.
- Jean, Stéphane. 2005. *Jamais l'espace*. Coll. « Poésie ». Montréal : Éditions Les Herbes rouges. 88 p.
- Jimenez, Juan Ramon. 2002. *Poésie en vers (1917-1923)*. Édition bilingue. Préface et traduction de Bernard Sesé. Coll. « Ibériques ». Paris : Librairie José Corti. 221 p.
- Juarroz, Roberto. 2002. *Quinzième poésie verticale*. Édition bilingue. Traduction de Jacques Ancet. Coll. « Ibériques ». Paris : Librairie José Corti. 89 p.
- Laforce, Monique. 2005. *Ni fille ni femme de*. Québec : Éditions Le Loup de Gouttière. 44 p.
- Lambert, Vincent Charles. 2005. *Paysages récents*. Québec : Éditions Le Léopard amoureux. 61 p.



- Langlais, Tania. 2000. *Douze bêtes aux chemises de l'homme*. Coll. « Poésie ». Montréal : Éditions Les Herbes rouges. 97 p.
- Lapierre, René. 1990. *Une encre sépia : Poèmes*. Montréal : Éditions de l'Hexagone. 81 p.
- Lapointe, Gatien. 1970. *Le premier mot*, précédé de *Le pari de ne pas mourir*. Montréal : Éditions du jour. 98 p.
- . 2001. *Le temps premier*. Trois-Rivières : Éditions Écrits des Forges. 177 p.
- . 2003. *Ode au Saint-Laurent*. Ottawa : Écrits des Forges. 187 p.
- Lapointe, Paul-Marie. 1998. *Le vierge incendié*, suivi de *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*. Coll. « Typo/Poésie », n° 137. Montréal : Éditions Typo. 171 p.
- Lasnier, Rina. 1972. *Poèmes I : Images et proses, Madones canadiennes, Le chant de la montée, Escales, Présence de l'absence*. Coll. « du Nénuphar ». Montréal : Éditions Fides. 322 p.
- . 1995. *Mémoire sans jours*. Présentation de Marie-Claire Blais. Montréal : Éditions Bibliothèque québécoise. 142 p.
- Layton, Irving. 2001. *Layton, l'essentiel. Anthologie portative d'Irving Layton*. Choix des textes et traduction par Michel Albert. Montréal : Les Éditions Triptyque. 191 p.
- Leclerc, Michel. 2007. *La fatigue et la cendre*. Montréal : Éditions du Noroît. 132 p.
- Leiris, Michel. 1988. *À cor et à cri*. Coll. « L'imaginaire ». Paris : Éditions Gallimard. 189 p.
- Le May, Pamphile. 1937. *Les gouttelettes : Sonnets*. Québec : Action catholique. 237 p.
- Lemmens, Kateri. 2007. *Quelques éclats*. Coll. « Initiale ». Montréal : Éditions du Noroît. 68 p.
- Leopardi. 2005. *Chants/Candi*. Traduction, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Michel Orcel. Paris : Éditions Flammarion. 341 p.
- Luca, Ghérasim. 1997. *La voici la voie silanxieuse*. Paris : Librairie José Corti. 59 p.
- Magrelli, Valerio. 2000. *Le vase brisé*. Traduction par Francis Catalano. Coll. « Dialogues ». Montréal : Éditions du Noroît. 126 p.
- . 2005. *Instructions pour la lecture d'un journal*. Traduction de Francis Catalano. Trois-Rivières : Éditions Écrits des forges/Éditions Phi. 123 p.

- Malenfant, Paul Chanel. 1985. *En tout état de corps*. Trois-Rivières : Éditions Écrits des forges. 74 p.
- . 1997. *Fleuves*. Montréal : Éditions du Noroît. 97 p.
- . 2000. *Des ombres portées*. Montréal : Éditions du Noroît. 140 p.
- . 2003. *Si tu allais quelque part*. Montréal : Éditions La Courte échelle. 38 p.
- . 2005. *Vivre ainsi*, suivi de *Le vent sombre*. Montréal : Éditions du Noroît. 120 p.
- Mallarmé, Stéphane. 1945. *Poésies*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 190 p.
- . 2003. *Igitur, Divagation, Un coup de dés*. Nouvelle édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 522 p.
- Mambrino, Jean. 1996. *N'être pour naître*. Paris : Librairie José Corti. 71 p.
- Mandelstam, Ossip. 1982. *Tristia et autres poèmes*. Choix et traduits du russe par François Kérel. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 219 p.
- Montale, Eugenio. 1991. *Poèmes choisis 1916-1980*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 372 p.
- Miron, Gaston. 1998. *L'homme rapaillé*. Coll. « Poésie », n° 75. Montréal : Éditions Typo. 251 p.
- Nepveu, Pierre. 2002. *Lignes aériennes*. Montréal : Éditions du Noroît. 112 p.
- Neruda, Pablo. 1993. *Mémorial de l'Île Noire* suivi de *Encore*. Traduit de l'espagnol par Claude Couffon. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 342 p.
- . 1995. *La centaine d'amour*. Traduction de Jean Marcenac et André Bonhomme. Édition bilingue. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 239 p.
- Noël, Bernard. 1993. *La chute des temps*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard, 279 p.
- . 2006. *Le reste du voyage et autres poèmes*. Coll. « Points », n° 1449. Paris : Éditions du Seuil. 201 p.
- Novalis. 2002. *Hymnes à la nuit*. Traduction de l'allemand et posface par Raymond Voyat. Paris : Éditions Mille et une Nuits. 94 p.
- Oster, Pierre. 2000. *Paysage du tout 1951-2000*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 303 p.

- Ouellet, Jacques. 1987. *Qui ose regarder*. Coll. « Poésie ». Montréal : Éditions Leméac. 58 p.
- . 1990. *Où serons-nous dans une heure*. Montréal : Éditions du Noroît. 74 p.
- Ouellet, Pierre. 1989. *Sommes*. Montréal : Éditions de l'Hexagone. 110 p.
- . 2004. *Zone franche. Liber asylum*. Montréal : Éditions du Noroît. 72 p.
- . 2007. *Dépositions*. Montréal : Éditions du Noroît. 107 p.
- Ouellette, Fernand. 2005. *L'inoubliable : Chronique I*. Coll. « L'appel des mots ». Montréal. Éditions de l'Hexagone. 326 p.
- . 2006. *L'inoubliable : Chronique II*. Coll. « L'appel des mots ». Montréal. Éditions de l'Hexagone. 268 p.
- Pavese, Cesare. 1979. *Travailler fatigue, La mort viendra et elle aura tes yeux*. Coll. « Poésie » Paris : Éditions Gallimard. 310 p.
- Pessoa, Fernando. 1987. *Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro*, avec *Poésies d'Alvaro de Campos*. Préface et traduction d'Armand Guibert. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 274 p.
- . 1989. *Poèmes de Alberto Caeiro*. Réunis et annotés par José Blanco. Traduit du portugais par Dominique Touati. Présentés par José Gil. Paris : Éditions de la Différence. 143 p.
- Pilon, Jean-Guy. 1985. *Comme eau retenue : Poèmes 1954-1977*. Préface de Roger Chamberland. Montréal : Éditions de l'Hexagone. 226 p.
- Ponge, Francis. 1962. *Pièces*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 192 p.
- . 2001. *Le parti pris des choses*, précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proèmes*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 221 p.
- Pozzi, Catherine. 2002. *Très haut amour : Poèmes et autres textes*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 146 p.
- Ramos Rosa, Antonio. 2000. *Respirer l'ombre vive*. Traduit du portugais par Michel Chandeigne. Coll. « Terre de poésie ». Paris : Éditions Lettres vives. 69 p.
- Ray, Lionel. 2004. *Comme un château défait*, suivi de *Syllabes de sable*. Préface d'Olivier Barabant. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 325 p.
- Reverdy, Pierre. 1981. *Ferraille, Plein verre, Le chant des morts, Bois vert*, suivi de *Pierres blanches*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 251 p.
- . 2001. *Plupart du temps 1915-1922*. Préface de Hubert Juin. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 403 p.

- Rilke, Rainer Maria. 1978. *Vergers* suivi d'autres poèmes français. Préface de Philippe Jaccottet. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 187 p.
- , 1982. *Le livre de la pauvreté et de la mort*. Arles : Éditions Actes Sud. 27 p.
- , [1993]. *Le livre d'heures*. Traduit de l'allemand par Frédéric Kiesel et Gaston Compère. Édition bilingue. Coll. « Poètes à découvrir ». Bruxelles : Le Cri. 261 p.
- , 1994. *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée et autres poèmes*. Traductions de Jean-Pierre Lefebvre et Maurice Regnaut. Édition bilingue. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 312 p.
- , 1994. *Poèmes à la nuit*. Préface de Marguerite Yourcenar. Traduit de l'allemand et présenté par Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson. Édition bilingue. Coll. « Der Doppelgänger ». Paris : Éditions Verdier. 105 p.
- Rimbaud, Arthur. 1963. *Poésies complètes*. Coll. « Livre de poche classique », n° 498. Paris : Éditions Gallimard. 253 p.
- Roche, Denis. 1995. *La poésie est inadmissible : Œuvres poétiques complètes*. Coll. « Fiction & Cie ». Paris : Éditions du Seuil. 597 p.
- Rognet, Richard. 1992. *Recours à l'abandon : Poèmes*. Paris : Éditions Gallimard. 93 p.
- Roubaud, Jacques. 1967. *E*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 154 p.
- , 1986. *Quelque chose noir*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 147 p.
- Roux, Paul de. 2002. *Allers et retours : Poèmes*. Paris : Éditions Gallimard. 92 p.
- Royet-Journoud, Claude. 1972. *Le renversement*. Paris : Éditions Gallimard. 85 p.
- Saigyô. 2004. *Vers le vide*. Poèmes présentés et traduits du japonais par Hiromi Tsukui et Abdelwahab Meddeb. Paris : Éditions Albin Michel Spiritualités. 211 p.
- Saint-Denys Garneau, Hector de. 1949. *Poésies complètes*. Coll. « du Nénuphar ». Montréal : Éditions Fides. 226 p.
- Saint-John Perse. 1960. *Éloges* suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exil*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 213 p.
- , 1960. *Vents*, suivi de *Chronique* et de *Chant pour un équinoxe*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 121 p.
- , 1963. *Amers*, suivi de *Oiseaux*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 255 p.

- Schehadé, Georges. 2001. *Les Poésies*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 162 p.
- Shiki. 2002. *Cent sept haïku*. Traduit du japonais par Joan Titus-Carmel. Paris : Éditions Verdier. 107 p.
- Silesius, Angelus. 2003. *La rose est sans pourquoi*. Présenté par Christiane Singer. Calligraphies de Vincent Geneslay. Coll. « Les carnets du calligraphe ». Paris : Albin Michel.
- Supervielle, Jules. 1966. *Gravitations*, précédé de *Débarcadères*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 219 p.
- Tsvétaïeva, Marina. 1999. *Le ciel brûle*, suivi de *Tentative de jalousie*. Traduction de Pierre Léon et d'Ève Malleret. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 280 p.
- Turcotte, Élise. 2005. *Piano mélancolique*. Montréal : Éditions du Noroît. 88 p.
- Tzara, Tristan. 1968. *L'homme approximatif 1925-1930*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 163 p.
- Uguay, Marie. 2000. *Poèmes*. Montréal : Éditions du Noroît. 154 p.
- Ungaretti, Giuseppe. 1973. *Vie d'un homme : Poésie 1914-1970*. Traduit de l'italien par Philippe Jaccottet et al. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions de Minuit/Éditions Gallimard. 343 p.
- Valente, José Angel. 1994. *Paysage avec des oiseaux jaunes*. Traduction de Jacques Ancet. Paris : Librairie José Corti. 137 p.
- , 1998. *Trois leçons de ténèbres*, suivi de *Mandorle* et de *L'éclat*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 203 p.
- Valéry, Paul. 1999. *Poésies*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 211 p.
- Vargaftig, Bernard. 1980. *Orbe*. Paris : Éditions Flammarion. 132 p.
- Velter, André. 2007. *L'amour extrême*, précédé de *Le septième sommet* et suivi de *Une autre altitude : Poèmes pour Chantal Mauduit*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 232 p.
- Vigny, Alfred de. 1966. *Poèmes*. Coll. « 10/18 ». Paris : Union générale d'éditions. 313 p.
- Warren, Louise. 2005. *Une collection de lumières : Poèmes choisis 1984-2004*. Anthologie préparée par André Lamarre. Coll. « Poésie ». Montréal : Éditions Typo. 237 p.
- , 2006. *Une pierre sur une pierre*. Coll. « L'appel des mots ». Montréal : Éditions de l'Hexagone. 72 p.

Yeats, William Butler. 2004. *Les cygnes sauvages à Coole*. Traduit de l'anglais et présenté par Jean-Yves Masson. Paris : Éditions Verdier. 283 p.

Yergeau, Robert. 1987. *Le tombeau d'Adélina Albert*. Montréal : Éditions du Noroît. 68 p.

#### Anthologies de poésie et ouvrages généraux

Atlan, Corinne et Zéno Bianu [présentation, choix et traduction de]. 2002. *Anthologie du poème court japonais*. Coll. « Poésie ». Paris : Éditions Gallimard. 239 p.

Deguy, Michel et al. 2001. *Des poètes français contemporains*. [Paris] : Ministère des Affaires étrangères/Association pour la diffusion de la pensée française. 130 p.

Gide, André. 1949. *Anthologie de la poésie française*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Éditions Gallimard. 844 p.

Julliard, Suzanne. 2002. *Anthologie de la poésie française*. Paris : Éditions de Fallois. 1 182 p.

Krishnamurti, Jiddu. 1987. *La flamme de l'attention*. Traduit de l'anglais par Jean-Michel Plasait. Coll. « Sagesses », n° 108. Paris : Éditions du Rocher. 161 p.

*Les plus beaux poèmes de la langue française*. 2000. Paris : Hachette. 315 p.

Orizet, Jean. 1998. *Anthologie de la poésie française : Les poètes et les œuvres, Les mouvements et les écoles*. Paris : Éditions Larousse. 639 p.

Para, Jean Baptiste [édition de]. 2000. *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*. Préface de Jorge Semprun. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard. 678 p.

Robert, Paul. *Le Petit Robert 1 : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove. Paris : Dictionnaire Le Robert. 2 171 p.

Roman, Sanaya. 1986. *Choisir la joie. Clés pour la force intérieure et la transformation spirituelle*. Bourron-Marlotte : Éditions Ronan Denniel. 182 p.

## Théorie : réflexions de philosophie et réflexions de poétique

- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre : Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris : Éditions Gallimard. 377 p.
- Aquien, Michèle. 1997. *L'autre versant du langage*. Paris : Librairie José Corti. 432 p.
- Aristote. 1965. *Éthique de Nicomaque*. Traduction, préface et notes par Jean Voilquin. Coll. « Texte intégral », n° 43. Paris : Éditions Garnier-Flammarion. 310 p.
- Bachelard, Gaston. 1992. *L'intuition de l'instant*. Coll. « Livre de poche/Essais », n° 4197. Paris : Éditions Stock. 154 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Coll. « Tel », n° 120. Paris : Éditions Gallimard. 488 p.
- Bancquart, Marie-Claire. 1996. *La poésie en France du surréalisme à nos jours*. Paris : Éditions Ellipses. 119 p.
- Barfield, Owen. 1973. *Poetic Diction: A Study in Meaning*. Middletown: Wesleyan University Press. 230 p.
- Barthes, Roland. 1972. *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*. Coll. « Points/Essais », n° 35. Paris : Éditions du Seuil. 179 p.
- Bateson, Gregory. 1977. *Vers une écologie de l'esprit 1*. Traduit de l'anglais par Ferial Drosso et al. Coll. « Essais » n° 309. Paris : Éditions du Seuil. 299 p.
- , 1980. *Vers une écologie de l'esprit 2*. Traduit de l'anglais par Ferial Drosso et al. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Éditions du Seuil. 285 p.
- Béguin, Albert. 1957. *Poésie de la présence : De Chretien de Troyes à Pierre Emmanuel*. Coll. « Cahiers du Rhône ». Neuchâtel [Suisse] : Éditions de la Baconnière. 362 p.
- Bellefeuille, Normand de. 2001. *Lancers légers*. Montréal : Éditions du Noroît. 71 p.
- Bernasconi, Robert et Simon Critcheley. 2002. *The Cambridge companion to Lenin*. Cambridge: Cambridge University Press. 292 p.
- Bertrand, Pierre. 1992. *Les ailes du songe : rêve et réalité dans la bulle humaine*. Montréal : Éditions Humanitas - Nouvelle Optique. 131 p.
- , 1997. *La vie au plus près*. Montréal : Éditions Liber. 189 p.

- , 1999. *Le cœur silencieux des choses : Essai sur l'écriture comme exercice de survie*. Montréal : Éditions Liber. 168 p.
- , 2000. *Éloge de la fragilité*. Montréal : Éditions Liber. 207 p.
- Bertrand, Pierre et Martin Thibault. 2007. *Paroles de l'intériorité : dialogue autour de la poésie*. Montréal : Éditions Liber. 133 p.
- Bilen, Max. 1977. *Écriture et initiation*. Thèse présentée devant l'université de Paris X - le 16 juin 1975. Lille : Université de Lille III et Atelier national de reproduction des thèses. 425 p.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Coll. « Folio/Essais » n° 89. Paris : Éditions Gallimard. 374 p.
- Bourneuf, Roland. 2007. *Pierres de touche*. Moncton : Les éditions de L'instant même, 394 p.
- Brault, Jacques. 1975. *Chemin faisant*. Coll. « Papiers collés ». Montréal : Éditions Boréal. 202 p.
- , 1989. *La poussière du chemin : Essais*. Coll. « Papiers collés ». Montréal : Éditions Boréal. 249 p.
- , 1991. *Ô saisons, Ô châteaux*. Coll. « Papiers collés ». Montréal : Éditions Boréal. 148 p.
- , 1996. *Au fond du jardin : Accompagnements*. Coll. « Chemins de traverse ». Montréal : Éditions du Noroît. 140 p.
- Brossard, Nicole. 1985. *La lettre aérienne*. Montréal : Éditions du remue-ménage. 154 p.
- Camus, Albert. 1958. *Discours de Suède*. Coll. « Folio » n° 2919. Paris : Éditions Gallimard. 84 p.
- Cannone, Belinda. 2000. *L'écriture du désir*. Paris : Éditions Calmann-Lévy. 127 p.
- Castin, Nicolas. 1998. *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses Universitaires de France. 241 p.
- Célan, Paul. 1995. *Le méridien*. Traduit par André du Bouchet. Éditions Fata Morgana. 33 p.
- Chamberland, Paul. 2001. « La dictée de l'interlocuteur » dans *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, pp. 255-265. Québec : Éditions Nota bene.
- Chirpaz, François. 1988. *Le corps*. Coll. « Phisolosphia ». n° 13. Paris : Éditions Klincksieck. 121 p.



- , 1989. *Parole risquée*. Coll. « Philosophia » n° 14. Paris : Editions Klincksieck. 223 p.
- Cholodenko, Marc. 1994. *La poésie la vie*. Paris : P.O.L. 60 p.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc. 1977. *La venue à l'écriture*. Paris : Union générale d'éditions. 151 p.
- Claudel, Paul. 1951. *Art poétique*. Paris : Éditions Mercure de France. 170 p.
- Cohen, Jean. 1995. *Théorie de la poéticité*. Paris : Librairie José Corti. 288 p.
- Collot, Michel. 1997. *La matière-émotion*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses Universitaires de France. 334 p.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New-York: Oxford University Press. 149 p.
- Deguy, Michel. 1998. *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*. Paris : Presses Universitaires de France. 119 p.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Coll. « Points/Essais », n° 100. Paris : Éditions du Seuil. 435 p.
- , 1972. *Positions : Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit. 133 p.
- Dillard, Annie. 1996. *En vivant, en écrivant*. Traduit de l'américain par Brice Matthieussent. Coll. « Bibliothèque 10/18 ». Paris : Éditions Christian Bourgeois. 142 p.
- Dorion, Hélène. 2003. *Sous l'arche du temps : Essai*. Coll. « L'écritoire ». Montréal : Éditions Leméac. 85 p.
- Duchamp, Marcel. 1998. *Marcel Duchamp parle des ready-made*. Entrevue réalisée par Philippe Collin. Paris : Éditions L'échoppe. 22 p.
- Dufrenne, Mikel. 1963. *Le poétique*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses universitaires de France. 196 p.
- Duras, Marguerite. 1993. *Écrire*. Coll « Folio ». Paris : Éditions Gallimard. 123 p.
- Duval, Jean (sous la direction de). 1997. *De l'écriture du poème*. Ottawa : Groupe de Création Estuaire. 159 p.
- Ehrenzweig, Anton. 1974. *L'ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy. Préface de Jean-François Lyotard. Coll. « Tel », n° 62. Paris : Éditions Gallimard. 366 p.
- Escoubas, Éliane. 2004. *L'esthétique*. Coll. « Philo ». Paris : Éditions Ellipses. 234 p.

- Fiedler, Konrad. 2003. *Sur l'origine de l'activité artistique*. Traduction d'Iléana Parvu et al. Paris : Éditions rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure. 142 p.
- Flaubert, Gustave. 2001. *L'homme-plume : Vingt-six lettres sur la création littéraire*. Paris : Éditions Mille et une Nuits. 111 p.
- Fowlie, Wallace. 1941. *La pureté dans l'art : Le secret du chant, Mallarmé, T.S. Eliot, Gide, Le roman français*. Montréal : Éditions de l'arbre. 149 p.
- Gadamer, Hans-Gerog. 1996. *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris : Éditions du Seuil. 533 p.
- Gadoffre, Gilbert, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix [études réunies par]. 1997. *L'acte créateur*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses universitaires de France. 282 p.
- Garelli, Jacques. 1995. *L'entrée en démesure, suivi de L'écoute et le regard et de Lettre aux aveugles sur l'invisible poétique*. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 129 p.
- . 2000. *Introduction au logos du monde esthétique : De la chora platonicienne au schématisme transcendantal et à l'expérience phénoménologique de l'être-au-monde*. Coll « Bibliothèque des archives de philosophie ». Paris : Beauchesne. 608 p.
- Gendlin, Eugène T. 1975. *Une théorie du changement de la personnalité*. Montréal : Éditions du Centre interdisciplinaire de Montréal (CIM). 62 p.
- Giacometti, Alberto. 1997. *Écrits*. Présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin. Coll. «Savoir/sur l'art». Paris : Éditions Hermann/Éditeurs des sciences et des arts. 305 p.
- Gleize, Jean-Marie. 1992. *A noir : poésie et littéralité*. Coll. « Essai ». Paris : Éditions du Seuil. 229 p.
- Gracq, Julien. 1980. *En lisant en écrivant*. Paris : Librairie José Corti. 302 p.
- Goldschmidt, Georges-Arthur. 1997. *La matière de l'écriture*. Saulxures (France) : Éditions Circé. 141 p.
- Hamburger, Kate. 1986. *Logique des genres littéraires*. Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot. Préface de Gérard Genette. Paris : Éditions du Seuil. 312 p.
- Handke, Peter. 1987. *L'histoire du crayon*. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Paris : Éditions Gallimard. 254 p.
- Hegel, G.W.F. 1965. *Esthétique : La poésie*. Paris : Éditions Aubier-Montaigne. 215 p.

- Jacob, Suzanne. 2001. *La bulle d'encre*. Montréal : Éditions Boréal. 147 p.
- Juarroz, Roberto. 1987. *Poésie et réalité*. Traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson. Coll. « Terre de poésie ». Paris : Éditions Lettres vives. 55 p.
- . 1994. *Fragments verticaux*. Traduit de l'espagnol par Silvia Baron Supervielle. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 173 p.
- Joubert, Joseph. 1989. *Pensées, jugements et notations (1774-1824), 2<sup>e</sup> Édition*. Anthologie critique établie par Rémy Tessonneau. Coll. « Domaine romantique ». Paris : Librairie José Corti. 386 p.
- Klee, Paul. 1985. *Théorie de l'art moderne*. Édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier. Coll. « Folio/Essais », n<sup>o</sup> 322. Paris : Éditions Denoël. 153 p.
- Lachapelle, Louise 1992. *Chercher une pratique d'écriture salissante*. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires. Montréal : Université du Québec à Montréal. 160 p.
- Lahaie, Christiane et Nathalie Watteyne. 2001. *Lecture et écriture : une dynamique : Objets et défis de la recherche en création littéraire*. Québec : Éditions Nota bene. 277 p.
- Lapierre, René. 1995. *Écrire l'Amérique*. Coll. « Essais ». Montréal : Éditions Les Herbes rouges. 160 p.
- . 2001. *L'entretien du désespoir : essai sur l'affolement*. Coll. « Essais » Montréal : Éditions Les herbes rouges. 106 p.
- . 2002. *Figures de l'abandon*. Coll. « Essais ». Montréal : Éditions Les Herbes rouges. 97 p.
- . 2003. *L'atelier vide*. Coll. « Essais ». Montréal : Éditions Les Herbes rouges. 149 p.
- Lapierre, René et al. 1994. *Dans l'écriture*. Coll. « Travaux de l'atelier ». Montréal : Éditions XYZ. 113 p.
- Lebel, Robert. 1959. *Sur Marcel Duchamp*. Paris : Éditions Trianon. 191 p.
- Lenoir, Béatrice. 1999. *L'œuvre d'art : introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*. Coll. « Corpus », n<sup>o</sup> 3024. Paris : Éditions GF Flammarion. 248 p.
- Louis-Combet, Claude. 1976. *L'enfance du verbe*. Coll. « Essais ». Paris : Éditions Flammarion. 161 p.
- . 1985. *Du sens de l'absence*. Coll. « Nouvelle Gnose ». Paris : Éditions Lettres vivres. 61 p.

- , 1990. *Le péché d'écriture*. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 130 p.
- , 1999. *Proses : Pour saluer l'absence*. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 166 p.
- Malenfant, Paul Chanel. 1983. *La partie et le tout : lecture de Fernand Ouellette et Roland Giguère*. Coll. « Vie des Lettres québécoises ». Québec : Presses de l'Université Laval. 397 p.
- , 2003. *Matériaux mixtes*. Coll. « Écrire ». Notre-Dame-des-Neiges [Québec] : Éditions Trois-Pistoles. 176 p.
- Mandelstam, Ossip. 1990. *De la poésie*. Traduit du russe par Mayelasveta. Coll. « Arcades », n° 17. Paris : Éditions Gallimard. 166 p.
- Maulpoix, Jean-Michel. 1996. *Poétique du texte offert*. Coll. « Signes ». Fontenay-aux-roses : Éditions E.N.S. Fontenay/Saint Cloud. 282 p.
- , 2000. *Du lyrisme*. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 442 p.
- , 2005. *Adieux au poème*. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 334 p.
- Melançon, Robert. 2002. *Exercices de désœuvrement*. Coll. « Chemins de traverse ». Montréal : Éditions du Noroît. 107 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Éditions Gallimard. 531 p.
- , 1964. *L'œil et l'esprit*. Coll. « Folio/Essais », n° 13. Paris : Éditions Gallimard. 92 p.
- Meschonnic, Henri. 2001. *Célébration de la poésie*. Paris : Éditions Verdier. 266 p.
- Munier, Roger. 1991. *L'apparence et l'apparition*. [Paris] : Deyrolle Éditeur. 39 p.
- , 1993. *Exode*. Paris : Éditions Arfuyen. 109 p.
- , 1994. *Si j'habite*. Coll. « Hermès », n° 4. Montpellier : Éditions Fata Morgana. 70 p.
- , 1998. *La dimension d'inconnu*. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 127 p.
- , 1999. *Sauf-conduit : L'enjeu poétique*. Entretien avec Chantal Colomb. Coll. « Terre de poésie ». Paris : Éditions Lettres vives. 107 p.
- , 2002. *Opus incertum 1984-1986*. Paris : Éditions Gallimard. 132 p.

- Nancy, Jean-Luc. 2001. « *Un jour, les dieux se retirent...* » : *Lecture/Philosophie : entre deux*. Paris : Les Belles Lettres/William Blake & Co. 14 p.
- Narbonne, Jean-Marc. 2001. *Hénologie, ontologie et ereignis : (Plotin–Proclus–Heidegger)*. Paris : Éditions les Belles Lettres. 377 p.
- Nizon, Paul. 1991. *Marcher à l'écriture : leçons de Francfort*. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Rambach. Paris : Éditions Actes Sud. 178 p.
- Noël, Bernard. 1995. *Qu'est-ce que la poésie ?* [Recueils d'articles de nombreux poètes internationaux célébrant la poésie de Paul Éluard]. Paris : Éditions Jean-Michel Place / Ville de Saint-Denis. 271 p.
- Novalis. 1992. *Fragments*, précédé de *Les disciples à Saïs*. Traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck. Paris : Librairie José Corti. 452 p.
- Ouellet, Pierre. 2002. *La vie de mémoire : Carnets, chutes, rappels*. Coll. « Chemins de traverse ». Montréal : Éditions du Noroît. 101 p.
- , 2003. *Le premier venu : Poétique du passant*. Coll. « Chemins de traverse ». Montréal : Éditions du Noroît. 153 p.
- Ouellette, Fernand. 1996. *En forme de trajet : Essais*. Coll. « Chemins de traverse ». Montréal : Éditions du Noroît. 195 p.
- , 1996. *Les actes retrouvés : Regard d'un poète*, pp. 17-43. Montréal : Bibliothèque québécoise.
- Pansaers, Clément. 2005. *Le pan-pan au cul du nu nègre*. Paris : Éditions Allia. 47 p.
- Paquin, Jacques. 2006. « *La poésie de Fernand Ouellette : Un parcours à coups de lumière* » dans *Lettres québécoises*, n° 121. pp. 12-13.
- Paz, Octavio. 1992. *Écrire*. Traduit de l'espagnol par Marie-Hélène et Charles Luis. Lyon : Voies livres. 28 p.
- , 1992. *L'autre voix : poésie et fin de siècle*. Traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson. Coll. « Arcade », n° 23. Paris : Éditions Gallimard. 172 p.
- Pingaud, Bernard. 1992. *Les anneaux du manège : écriture et littérature*. Coll. « Folio/Essais », n° 189. Paris : Éditions Gallimard. 250 p.
- Pinson, Jean-Claude. 1995. *Habiter en poète : Essai sur la poésie contemporaine*. Coll. « Recueil ». Seyssel : Éditions Champ Vallon. 279 p.
- Plourde, Simonne. 1996. *Emmanuel Lévinas, Altérité et responsabilité : guide de lecture*. Paris : Éditions du Cerf. 160 p.
- , 2003. *Avoir-l'autre-dans-sa-peau : lecture d'Emmanuel Lévinas*. Québec : Presses de l'Université Laval. 133 p.

- Renard, Jean-Claude. 1970. *Notes sur la poésie*. Coll. « Pierres vives ». Paris : Éditions du Seuil. 153 p.
- Reverdy, Pierre. 1975. *Nord-Sud self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris : Éditions Flammarion. 366 p.
- Ricoeur, Paul. 1975. *La Métaphore vive*. Coll. « Points/Essais », n° 347. Paris : Éditions du Seuil. 411 p.
- , 1997. *Autrement : Lecture d'Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence d'Emmanuel Lévinas*. Paris : Presses Universitaires de France. 38 p.
- Rilke, Rainer Maria. 1991. *Lettres sur Cézanne*. Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet. Coll. « Le Don des langues ». Paris : Éditions du Seuil. 86 p.
- Rivard, Yvon. 1993. *Le bout cassé de tous les chemins*. Coll. «Papiers collés». Montréal : Éditions Boréal. 214 p.
- Robbe-Grillet, Alain. 1962. « *La plage* » dans *Instantanés*, pp. 61-73. Paris : Éditions de Minuit.
- Robel, Léon. 1993. *Aigui*. Coll. « Poètes d'aujourd'hui ». Paris : Éditions Seghers. 224 p.
- Robitaille, Martin. 2003. *Proust épistolier*. Coll. « Espace littéraire ». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 228 p.
- Roy, Gabrielle. 2000. *Le temps qui m'a manqué*. Montréal : Éditions Boréal. 106 p.
- Saint-Denys Garneau, Hector de. 1996. *Journal*. Texte conforme à l'écriture établie par Gisèle Huot. Coll. « Littérature/Bibliothèque québécoise ». Montréal : Bibliothèque Québécoise(BQ). 477 p.
- Saint-Martin, Fernande. 1994. *La littérature et le non verbal. Essai sur le langage*. Coll. «Typo », n° 95. Montréal : Éditions Typo. 186 p.
- Sampiero, Dominique. 1995. *La fraîche évidence*. Coll. « Entre 4 yeux ». Paris : Éditions Lettre vives. 51 p.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Coll. « Folio/Essais », n° 19. Paris : Éditions Gallimard. 307 p.
- Saussure, Ferdinand de. 1995. *Cours de linguistique générale*. Coll. « Grande bibliothèque Payot ». Paris : Éditions Payot et Rivages. 520 p.
- Scarpetta, Guy. « Pasolini, un réfractaire exemplaire » dans *Le Monde diplomatique*, février 2006.
- Sojcher, Jacques. 1969. *La démarche poétique*. [Lausanne] : Éditions Rencontre. 232 p.

- Stétié, Salah. 1985. *Archer aveugle*. Paris : Éditions Fata Morgana. 254 p.
- St-Pierre, Marielle et al. 1995. *Le travail de la forme*. Coll. « Travaux de l'atelier ». Montréal : Éditions XYZ. 101 p.
- Thoreau, Henry David. 2002. *Journal*. Extraits choisis et présentés par Allen S. Weiss. Paris : Mercure de France. 120 p.
- Tsvetaeva, Marina. 1987. *L'art à la lumière de la conscience*. Traduit du russe et présenté par Véronique Lossky. Cognac : Éditions Le temps qu'il fait. 97 p.
- . 1989. *Le poète et la critique*. Traduit du russe par Véronique Lossky. Cognac : Éditions Le temps qu'il fait. 96 p.
- Tzara, Tristan. 1981. *Grains et issues*. Coll. « Texte intégral », n° 364. Paris : Éditions Garnier-Flammarion, 306 p.
- Vadeboncoeur, Pierre. 1985. *L'absence : essai à la deuxième personne*. Montréal : Éditions du Boréal Express. 143 p.
- . 1987. *Essais inactuels*. Coll. « Papiers collés ». Montréal : Éditions Boréal Express. 197 p.
- . 1989. *Essai sur une pensée heureuse*. Montréal : Éditions Boréal Express. 168 p.
- Valéry, Paul. 1957. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Coll. « Folio/Essais », n° 195. Paris : Éditions Gallimard. 166 p.
- . 1992. *Ego Scriptor et Petits poèmes abstraits*. Coll. « Poésie/Gallimard ». Paris : Éditions Gallimard. 302 p.
- Van Schendel, Michel et al. 1958. *La poésie et nous*. Coll. « Les voix ». Montréal : Éditions de l'Hexagone. 93 p.
- Vernes, Jean-René. 1999. *L'existence du monde extérieur et l'erreur du rationalisme*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. 103 p.
- Warren, Louise. 1999. *Interroger l'intensité : Essais*. Coll. « Trois Guinées ». Laval : Éditions Trois. 177 p.
- Watzlawick, Paul. 1980. *Le langage du changement : Éléments de communication thérapeutique*. Traduit de l'américain par Jeanne Wiener-Renucci avec le concours de Denis Bansard. Coll. « Points/Essais », n° 186. Paris : Éditions du Seuil. 184 p.
- Winnicott, Donald Woods. 1975. *Jeu et réalité: L'espace potentiel*. Traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis. Coll. « Folio/Essais », n° 398. Paris : Éditions Gallimard. 276 p.

- Wittgenstein, Ludwig. 1993. *Tractatus logico-philosophicus*. Traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger. Coll. « Tel », n° 311. Paris : Éditions Gallimard. 121 p.
- . 2002. *Remarques mêlées*. Traduit de l'allemand par Gérard Grand. Coll. « Garnier-Flammarion », n° 815. Paris : Éditions Flammarion. 224 p.
- Zambrano, Maria. 2002. *Apophtegmes*. Édition établie par Gonzalo Flores. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 213 p.
- . 2003. *Philosophie et poésie*. Traduit de l'espagnol par Jacques Ancet. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : Librairie José Corti. 172 p.



## ANNEXE 1 : LISTE DES INTERCALAIRES

INTERCALAIRE 1.1 LA FORME TRANSFORMANTE D'UN POÈME.....	44
INTERCALAIRE 1.2 : LA DÉMARCHE POÉTIQUE .....	46
INTERCALAIRE 1.3 : L'ÉVEIL D'UNE POÉSIE DE L'AUTRE MONDE....	54
INTERCALAIRE 1.1 : DEUX UTILISATIONS DE L'ÉCRITURE .....	67
INTERCALAIRE 1.2 : LA VIE DES MOTS .....	87
INTERCALAIRE 1.3 : LA MAÎTRISE DE L'ÉCRITURE SECONDE.....	121
INTERCALAIRE 1.4 : L'AUTRE IMAGE.....	130
INTERCALAIRE 1.5 : LE MOT ET LA CHOSE .....	138
INTERCALAIRE 2.1 : NÉCESSITÉ DE LA SOLITUDE .....	147
INTERCALAIRE 2.2 : LA CRISE DU VERS.....	160
INTERCALAIRE 2.3 : LES LIGAMENTS DU LIEN .....	170
INTERCALAIRE 2.4 : FIGURE DE L'AUTRE.....	178
INTERCALAIRE 2.5 : SOLITUDE ATTENTIVE.....	195
INTERCALAIRE 3.1 : LE RECUEILLEMENT .....	229
INTERCALAIRE 3.2 : CREUSER UN AUTRE DIRE .....	255
INTERCALAIRE 3.3 : LES ARTISANS DE LA GÉOMÉTRIE .....	265
INTERCALAIRE 3.4 : TRANSPOSITION.....	273
INTERCALAIRE 4.1 : LA POÉSIE LITTÉRALE .....	353
INTERCALAIRE 4.2 : L'AU-DELÀ DU POÈME .....	367
INTERCALAIRE 4.3 : LA FONCTION DU MOT .....	372

INTERCALAIRE 4.4 : UN POÈME EST TOUJOURS À VENIR.....	377
INTERCALAIRE 5.1 : LE CONTENU INDIFFÉRENCIÉ DE LA POÉSIE..	387
INTERCALAIRE 5.2 : POÈME, UNE AIRE DE JEU SÉCURISÉ .....	390
INTERCALAIRE 5.3 : LA RÉFÉRENCE POÉTIQUE.....	405
INTERCALAIRE 5.4 : ÉCRIRE À PARTIR DU PLUS LOINTAIN .....	418
INTERCALAIRE 5.5 : LE COMBAT DE L'ÉCRITURE SECONDAIRE.....	426
INTERCALAIRE 5.6 : LE CHEMIN DE MA VISION PROFONDE.....	433
INTERCALAIRE 5.7 : LE RYTHME .....	461
INTERCALAIRE 5.8 : LA PENSÉE POÉTIQUE.....	467
INTERCALAIRE C.1 : LA CRÉATION DU POÈTE .....	552
INTERCALAIRE C.2 : PHASES .....	570